
3 1761 04924186 2

563



LE MUSÉE
JACQUEMART-ANDRÉ



J.-B. Tiepolo pinx. Héliog. Braun et Cie

CONTARINI RECEVANT HENRI III À MIRA
Partie centrale d'une fresque de Tiepolo.
(Collection Edouard André)

 Imp. A. Clément, Paris

LE MUSÉE
JACQUEMART-ANDRÉ

PAR

GEORGES LAFENESTRE, le comte PAUL DURRIEU
Membres de l'Institut

ANDRÉ MICHEL ET LÉON DESHAIRS

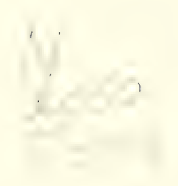
Conservateur au Musée du Louvre

Conservateur de la Bibliothèque de l'Union Centrale des Arts Décoratifs

PARIS

GAZETTE DES BEAUX-ARTS | LIBRAIRIE G. VAN OEST ET Cie
106, Boulevard Saint-Germain | 63, Boulevard Haussmann

1914


LIBRARY
UNIVERSITY OF TORONTO


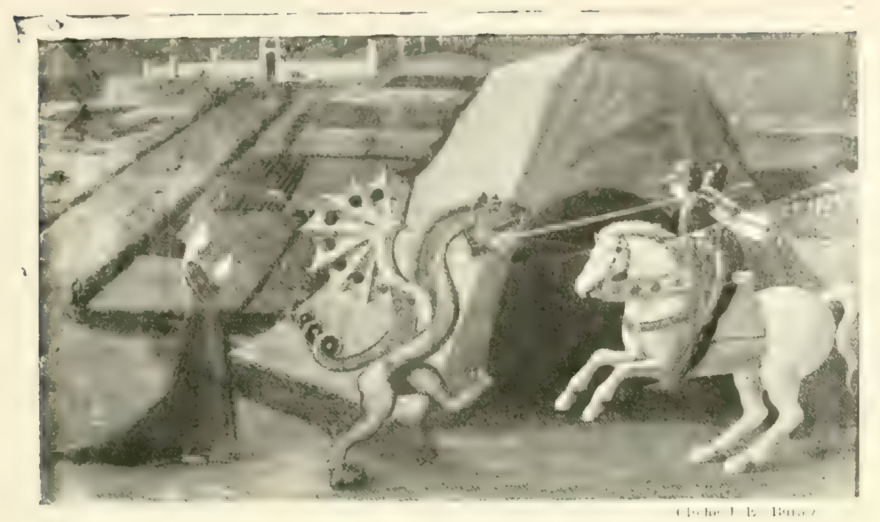
LA PEINTURE

PAR

M. GEORGES LAFENESTRE

CONSERVATEUR DU MUSÉE CONDÉ

MEMBRE DE L'INSTITUT



(Cliché J. E. Bulloz)

SAINT GEORGES TUANT LE DRAGON, PAR PAOLO UCCELLO

LA PEINTURE

—

I

LES PEINTRES DE LA RENAISSANCE (XVe ET XVIe SIÈCLES)

Le Musée Jacquemart André a ouvert ses portes dans l'hôtel même du boulevard Haussmann où il fut formé et installé par M. et Mme Édouard André. Par le nombre, la variété, la qualité des objets dont il se compose, c'est, depuis la donation du château de Chantilly et du Musée Condé par le duc d'Aumale, le legs d'œuvres d'art le plus magnifique qu'un patriotisme éclairé ait pu faire à notre pays pour le plaisir et l'instruction de tous ceux qui aiment, étudient, pratiquent ou protègent les arts. Commencée par M. Édouard André vers 1860, à l'époque où les Expositions Universelles de 1851 à Londres et de Paris en 1855 avaient déterminé, dans toute l'Europe, un réveil ardent de l'intelligence et de la curiosité esthétiques, cette collection fut, après sa mort prématurée, en 1894, considérablement augmentée par l'artiste de talent à laquelle ce galant homme avait donné son nom en

1881 et, depuis, laissé sa fortune. On y compte plus de mille objets, peintures, sculptures, miniatures, tapisseries, orfèvreries, céramiques, pièces de mobilier, etc.

En léguant ce superbe ensemble à l'Institut de France pour qu'il ne fût point dispersé et qu'il restât dans la ville de Paris, Madame Nélie Jacquemart, veuve Édouard André, se conformait aux intentions manifestées par son mari, dès le temps même où il faisait construire, par l'architecte Parent, son hôtel princier. En y ajoutant le don du domaine historique de Châalis, avec d'autres collections et des revenus fonciers, elle suivait l'exemple du duc d'Aumale, dont le testament, par ses sages dispositions de prévoyance administrative semble avoir inspiré le sien. Sans pouvoir ici, comme il conviendrait, nous étendre sur ces deux personnalités si intéressantes, si parisiennes, de M. et Mme Édouard André, nous ne saurions oublier, néanmoins, que lui, dès sa jeunesse, brillant officier et homme du monde, fut l'un des protecteurs les plus généreux de la *Gazette des Beaux-Arts* à ses débuts, en même temps que le président fondateur de l'Union Centrale des Arts décoratifs, et que, fidèle à sa mémoire, sa digne veuve témoigna longtemps le même intérêt à notre maison.



Cliché J. E. Bulloz.

BUSTE D'ÉDOUARD ANDRÉ PAR CARPEAUX



La section des peintures compte 200 numéros. Nous nous bornerons aujourd'hui à nous arrêter devant les œuvres de la Renais-

sance qui nous semblent les plus intéressantes, sans prétendre résoudre toutes les questions critiques ou historiques que peut soulever leur examen. Dans cette belle suite de peintures du XVe et du XVIe siècle la plupart religieuses, la Madone, la Vierge-Mère, tient, naturellement, la plus grande place, celle qu'elle gardait encore dans les imaginations et les cœurs, même les moins mystiques, de la société contemporaine. Une vingtaine de tableaux d'autel ou tableaux d'oratoire nous la montrent en buste ou en pied, seule ou accompagnée. Si rien, en apparence, n'est plus monotone que ce thème, rien, au fond, ne se prête mieux à la multiplicité infinie des émotions humaines et des rêveries idéales. Rien n'est donc plus touchant que la façon dont chaque artiste, suivant son pays et son école, la délicatesse ou la force de sa sensibilité, la sûreté ou l'incertitude de sa technique, en varie l'aspect et l'expression, et transforme en des créatures poétiques, plus ou moins terrestres, plus ou moins célestes, les femmes et les enfants vivants qui, dès lors, lui servent de modèles.



Cliché J. E. Bulloz

PORTRAIT DE Mme EDOUARD ANDRÉ
PAR HEBERT

Voici d'abord les Florentins. On regrette de ne pas trouver à leur tête les deux maîtres supérieurs qui donnèrent à l'école son impulsion décisive, l'un le plus inspiré des idéalistes, l'autre le plus fervent des naturalistes : Fra Beato Angelico et Fra Filippo Lippi. Mais, par bonheur, nous retrouvons aussitôt les marques de leurs doubles influences plus ou moins associées dans la plupart des *Madones* de l'Italie centrale, qu'elles arrivent de Toscane ou d'Ombrie. A Florence, d'abord, c'est celle d'Alessio Baldovinetti (1427-1494), le futur maître de D. Ghirlandajo, réplique ou original du tableau acquis par le Louvre en 1898 comme une œuvre de Piero della Francesca, mais que des comparaisons attentives avec ses travaux authentiques ont semblé permettre de

lui restituer. Quelques variantes, dans les détails, ici plus minutieux, là-bas plus simplifiés, nous feraient volontiers penser que l'exemplaire du Louvre est un peu postérieur et d'une exécution plus libre.

L'influence de Baldovinetti, qui vécut jusqu'à la fin du siècle et forma de nombreux élèves, reste visible, associée à celles de Filippo Lippi, de Domenico Veneziano et des Siennois, dans un certain nombre d'autres pièces d'attribution douteuse mais de valeur indiscutable. Telle est, par exemple, une *Vierge et deux Anges*, d'une date moins ancienne, sous laquelle on a pu mettre le nom de Botticelli. La scène est charmante, d'une gravité recueillie, dans l'angle d'une cour, au soleil couchant, devant un grand mur au-dessus duquel pointent, dans une lumière apaisée, les noires silhouettes d'un cyprès fuselé, d'un sapin dentelé, d'un if taillé en cône. C'est un décor cher à Baldovinetti. Ce qui le rappelle plus encore, à mon sens, c'est le doux profil de la Vierge, blanche, à mi-corps, coiffée encore d'un voile clair à la Lippi, qui joint si pieusement ses longues mains, les yeux baissés, presque clos, osant à peine regarder l'enfant que lui apportent deux anges. Des anges? Ah! oui, par les auréoles, mais de francs *ragazzi* florentins par les visages épais et ronds, les nez courts, les gros yeux saillants, la chevelure noire et frisante, frères ou cousins des adolescents éveillés dont Sandro entoure ses Madones. Et le Bambino aussi, nu, grassouillet, gigotant, avec sa grosse tête, ses yeux naïfs, ses deux bras tendus vers sa mère, est bien le nourrisson plébéien souriant à sa nourrice. Rien de plus florentin que cette mixture hardie d'une noblesse exquise et d'une familiarité populaire dont l'intensité expressive et la franchise vivante font oublier tous les contrastes, en dégageant de cet amalgame un charme étrange et pénétrant de poésie humaine.

Nous sommes plus près de Botticelli devant le *tondo* de *La Nativité*, attribué à Jacopo del Sellaio, dont la Vierge agenouillée, sous une toiture de charpente délabrée, en vue des palais et remparts d'une ville maritime, s'incline, si émue, si tremblante, joignant les mains, fermant ses yeux, au-dessus du gros bébé tout nu, couché sur un tapis, et qui, de sa menotte sur ses lèvres, lui envoie un baiser. Une autre grande scène, *La Fuite en Égypte*, d'une disposition originale, se rattache encore à Botticelli. L'âne, le grand âne qui, chez Giotto et ses successeurs, traverse le désert d'un pas si délibéré, occupant tout le premier plan, reste encore ici un personnage important, mais, plus discret, il ne présente que son long col et sa

grosse tête baissée, de face, vers le sol fleuri, et broutant une branche. Tout le corps est caché par celui de la Vierge, debout et longue, à son côté, qui s'appuie familièrement sur l'échine du bon servi-



Cliché J. E. Bulloz.

LA VIERGE AU CHARDONNERET, PAR FIORENZO DI LORENZO

teur, en serrant, contre son sein et sa joue, le gros enfant qui l'embrasse. Derrière, appuyé sur un bâton, saint Joseph, très vieux, très chauve, de mine résignée, ferme les yeux, comme un piéton harassé.

Ailleurs s'accentue, souvent compliquée par des apports siennois et ombriens, l'action du plus célèbre chef d'atelier de Florence, dans cette période, Andrea Verrocchio. Deux œuvres supérieures, presque identiques par l'ordonnance et le style, bien diverses par les qualités pittoresques et expressives, soulèvent ici une de ces questions d'origine les plus délicates à résoudre. C'est d'abord une *Madone* à mi-corps, de face, debout devant un meuble sur lequel se dresse, tout nu, l'Enfant bénissant, qu'elle soutient de sa main droite. Son type, grand front bombé, visage plein et rond, calme, silencieux, pensif, est bien celui qu'affectionna le maître de Léonard et de Lorenzo di Credi. La coiffure de linge noué au-dessus des oreilles reste encore celle de Lippi, mais le riche manteau à bordure dorée et fermail d'orfèvrerie rappelle ceux dont le grand décorateur aime à parer ses femmes, comme l'admirable relief du petit corps potelé, des visages larges et des mains souples, proclame la technique savante et ferme du grand sculpteur.

Mais quel est donc l'autre artiste, l'artiste admirable qui, reprenant, en même temps, le même thème, l'aurait allégé, attendri, par la fraîcheur printanière d'une lumière d'aurore, subtilement exquise, pour en faire le principal joyau de la galerie, la charmante idylle qu'on pourrait appeler la *Vierge au livre*? Ici, même jeune femme à mi-corps, mais d'un type plus allongé et plus fin, avec les ailes blanches de sa coiffe retombant jusqu'aux épaules. Même enfant, ou presque, sur le tapis d'une table, mais plus gras et potelé, et d'un geste plus vif, levant sa main pour bénir. Plus riche aussi, le fermail d'or garni de quatre perles au col brodé de la robe. Mais la main gauche de la Vierge, immobile dans l'autre groupe, tombe ici et se pose entre les feuillets d'un livre ouvert sur la table, à côté d'un chardonneret attaché par un fil dont le bambin tient le bout. Les mains de l'enfant, comme celles de la mère, élégantes et souples, sont des merveilles de rendu. Au-dessus du groupe, entre deux rideaux, est suspendue, derrière la tête de la Vierge, une guirlande de fleurs blanches et roses, et c'est sans doute ce détail, si familier aux Ombriens, qui a fait attribuer ce chef-d'œuvre à Fiorenzo di Lorenzo. L'attribution est-elle bien certaine? Malgré la souplesse de son dilettantisme, Fiorenzo ne garde-t-il pas toujours quelque sécheresse? Ne pourrait-on voir dans cette détrempe si libre, si fraîche, si juvénile, si sereine, une œuvre de Verrocchio lui-même, un de ces jours où sa science virile s'assouplit et s'attendrit avec une grâce encore fière? Quoi qu'il en soit, cette vision, à la fois si réelle et si poétique, reste un spécimen

exceptionnel, par sa conservation, des enchantements que devaient offrir, dans leur nouveauté, ces fresques trop souvent assombries pour nous par les poussières ou dénaturées par les retouches, mais dont la beauté mourante, comme celle de fleurs fanées ou meurtries, suffit encore à réveiller en nous l'extase divine des printemps évanouis.

Il y a sans doute plus de dévotion et de sentimentalité siennoise ou ombrienne, mêlée à des réminiscences de Lippi, dans cette *Vierge à la grenade*, par Pier Francesco Fiorentino, que bénit d'en haut, ouvrant ses deux bras, un Dieu le Père, vieillard très barbu et très chevelu. A mi-corps, abritant son blanc visage et ses cheveux blonds sous les plis d'une cape sombre, la tête penchée, ses yeux noirs et fixes perdus dans un rêve, elle soutient des deux mains, tendrement, l'Enfant naïf assis sur son genou. Celui-ci, encore inconscient de sa mission, serre gaiement dans sa main un oisillon, tandis que, derrière lui, le petit saint Jean nous regarde et que, vers lui, s'avancent deux angelots, l'un tenant un lys, l'autre s'appuyant au dossier du siège de la Vierge. Tous, du même type, très blancs, très blonds, très frisés, avec des yeux vifs, un peu souriants, respirent la candeur. Sur le parapet, à côté d'une grenade entr'ouverte, un autre oisillon, et quelques cerises. Toutes ces jolies créatures, d'où qu'elles viennent, s'entendent à merveille et forment le plus aimable chœur.

Avec plus d'ampleur, sinon plus de charme, le génie florentin, aux environs de 1470 à 1480, se développe en deux grands tableaux de maître-autel. Sur l'un des thèmes favoris de l'école, *La Madone entre des saints*, est-ce Botticini, émule ou disciple de Sandro, qui brossa ce beau morceau? Au fond, la Vierge sur un trône de marbre sculpté au fond d'une niche cintrée, au milieu d'un mur à pilastres et frises polychromes. Au-dessus, dans le ciel bleu, quelques cyprès dressant leurs aiguilles sombres. L'Enfant nu, sur les genoux de sa mère, la regarde en bénissant les assistants. A gauche, un jeune saint, palme en main et saint Jean-Baptiste, à droite saint Sébastien, tenant deux flèches et saint Pierre avec de grosses clefs, sont de même lignée que les figures les plus sérieuses et les plus franches de Pesellino, Botticelli, Cosimo Rosselli, etc., et par les colorations rouges et roses, jaunes et verdâtres, sombres et claires, gardent ces vivacités un peu âpres dont se sont mal déshabitués même les meilleurs Florentins. Est-ce encore à Botticini qu'on doit attribuer l'autre vaste toile, avec des figures un peu plus grandes que nature, une *Déposition de croix*? Ce serait cette fois avec la mâle énergie

de D. Ghirlandajo que notre habile virtuose se serait efforcé de rivaliser. Robuste et majestueuse, assise de face, la Vierge de douleurs tient, étendu sur ses genoux, le long cadavre de son fils dont la tête et les pieds pendent de chaque côté. Près d'elle, à sa droite, saint Dominique et saint Louis de Toulouse; à sa gauche, saint Jacques le Pèlerin et l'évêque saint Nicolas; à ses pieds, le crâne d'Adam et ses os. La facture est vigoureuse, la mise en scène pathétique, l'ensemble d'un aspect monumental.

C'est dans le milieu florentin que s'était fortifié à cette époque le plus grand des artistes toscans qui procèdent d'abord des écoles ombriennes : Luca Signorelli, né à Cortona, élève de Piero della Francesca, né à Borgo San Sepolcro. Ce rival de Botticelli et de Ghirlandajo chez les Médicis, ce précurseur de Michel-Ange, de Raphaël et de tous les grands décorateurs épiques, n'a ici, dans un ovale, qu'une *Sainte Famille*, mais son vigoureux naturalisme s'y affirme avec sa grandeur coutumière. De haute taille, avec de larges épaules, sa Vierge, amplement drapée, au visage pâle, intelligent, digne, reste toujours la matrone un peu hautaine, moins toscane que romaine, si souvent rêvée par lui. Mère imposante, mais pourtant affable, et qui encourage, en le soutenant, son fils, dont les yeux l'interrogent, à recevoir une banderole des mains du petit saint Jean. Dans un coin à gauche, levant discrètement la tête, un saint Joseph, très vieux, très chauve, très décharné, très ridé, à peine vêtu d'une pauvre souquenille, pose sa main sur son cœur. On y reconnaît le modèle que Signorelli, plus d'une fois, nous a présenté, dans sa nudité complète, soit comme un pieux ascète, à Pérouse, soit comme un symbole du Temps dans le *Triomphe de Pan* à Berlin.

L'école ombrienne, à la fin du xve siècle, est représentée, moins puissamment, mais avec son vrai caractère régional de piété douce et calme, par plusieurs *Vierges* du Pérugin, de Pinturicchio, ou de leurs contemporains. L'école siennoise ne nous offre qu'une grande pièce, mais c'est une œuvre admirable, caractéristique, exceptionnelle. Et cette fois! Dieu merci, nous en pouvons saluer l'auteur. C'est une bannière, intacte et complète, face et revers, signée et datée par *Pietro di Giovanni d'Ambrogio de Senis, 1444*. Et sur ce tissu fragile, échappé par miracle aux injures du temps et des hommes, sous la main de ce brave imagier, s'est fixée toute l'âme d'un pays et d'une époque, l'âme de Sienne, presque toujours plus indifférente que celle de Florence aux progrès techniques, mais si souvent supérieure à elle par sa sensibilité délicate ou passionnée.

Sur la face, de grandeur colossale, trône la patronne de l'église ou de la confrérie pour laquelle fut peinte la bannière, sainte Catherine. Majestueusement drapée dans une somptueuse dalmatique de brocart rouge à grands rinceaux d'or, les genoux enveloppés d'une énorme et lourde étoffe semblable, la tête droite, les yeux fixes, noirs et brillants sous les bandeaux tombants d'une chevelure très



Cliché J. E. Bulloz.

LA GLOIRE DE SAINTE CATHERINE
BANNIÈRE PAR PIETRO DI GIOVANNI D'AMBROGIO

blonde, déjà couronnée de roses, elle sent encore descendre du ciel un riche diadème d'orfèvrerie fleurdelysé, que lui viennent offrir deux anges volants. De la main gauche, elle tient une plume et un grand livre ouvert où l'on lit : EGO ME CHRISTO TRADIDI. ILLE GLORIA MEA. ILLE AMOR MEUS. ILLE DULCEDO ET DILECTIO MEA. AB EJUS AMORE NEC BLANDIMENTA, NEC TORMENTA ME POTERUNT SEPARARE. De chaque côté montent vers elle, l'un au-dessus de l'autre, trois anges féminins, tous pâles et blonds, tous couronnés d'un cordon de

fleurs claires et sombres, tous avec des ailes multicolores : ce sont des Vertus portant chacune quelque emblème de sa fonction. Toutes, presque souriantes, respirent candeur et tendresse ; toutes s'élancent, vives et légères, et les couleurs variées de leurs tuniques chatoient comme celles de leurs ailes. Que de charmes en toutes ces fraîcheurs blanches et blondes, roses et rouges, violettes et pourprées, jouant et frémissant, comme des touffes de fleurs animées, sur l'impassible fond d'or ! Autour de cette scène, dans une bordure peinte, quatorze médaillons de saints et de saintes.

Le revers, moins brillant, moins peuplé, montre le Christ en croix, entre la Vierge et saint Jean éplorés ; c'est, dans sa simplicité tragique, la partie la plus caractéristique. Sur un large ciel d'or le corps, long et souple, du Crucifié dont la tête agonisante se penche, échevelée, sur son bras droit, modèle nettement ses carnations pâlissantes. A sa droite, le fixant de ses yeux hagards, sa mère, longdrapée, se dresse, joignant et tordant ses mains, par un mouvement d'interrogation anxieuse, comme si elle ne pouvait croire à sa mort. De l'autre côté, saint Jean, secoué par sa douleur, n'osant lever les yeux, se prend la tête dans ses deux mains. Les profils des deux pleurants, aigus, secs, sans beauté, ont une expression si intense qu'on croit entendre sortir de leurs lèvres le cri de douleur. C'est une des plus poignantes, des plus humaines présentations du grand drame évangélique qu'on puisse voir.

*
* *

Pour passer dans l'art religieux de la Toscane-Ombrie à la Haute-Italie et de Florence à Padoue, c'est un des précurseurs florentins de la Renaissance scientifique, Paolo Uccello, qui nous en montre le chemin. Si c'est Florence au XIVe siècle qui, par Giotto et ses élèves, détermina la première floraison de l'art à Padoue, c'est encore, au XVe siècle, sous l'action d'autres Florentins, Paolo Uccello, Fra Filippo Lippi, Donatello et d'un Ombrien, Gentile di Fabriano que se développe la nouvelle école par Vittore Pisanello, Jacopo Bellini, père de Gentile et Giovanni, Squarcione, collectionneur, voyageur, archéologue, fondateur d'un atelier célèbre, et qu'elle prend son caractère original et définitif.

Si Paolo Uccello, comme il semble, ou son meilleur élève comme l'admet M. Venturi[1], est l'auteur du *Saint Georges tuant le dragon*

1. A. Venturi, *Storia del arte italiana*, t. VII, 1re partie, p. 340.

dont une réplique se trouve à Vienne), c'est que ce rude et sec mathématicien, séjournant à Padoue, s'y trouva bien séduit par l'élégance des cours seigneuriales où Pisanello rencontrait de si charmantes ensorceleuses, à jupes déchiquetées et turbans volumineux. Voyez la petite princesse, si fine, si délicate, si étroitement serrée dans son fourreau de brocart traînant sur le gazon, qui, mains jointes, attend, à distance, l'issue du combat. Ne sort-elle pas d'un monde où les modes françaises, le luxe oriental, la littérature païenne, exaltaient, affinaient, corrompaient les imaginations féminines? Le fort destrier, tout blanc, avec son lourd harnais de cuir rouge semé d'énormes cabochons, est bien la monture sur laquelle Uccello aime à camper ses *condottieri*. Mais, ici, le jeune chevalier, adolescent, imberbe, est aussi une de ces fleurs frêles d'aristocratie qui ne poussaient guère encore dans la démocratie batailleuse de Florence. Le gigantesque dragon ne semble, en ses formes bizarres, qu'une transposition animée d'un de ces monstres invraisemblables, fixés par la fantaisie des imagiers héraldiques sur quelque écusson de tyranneau, podestat ou soudard insolent. La vue de cultures potagères et florales au pied des remparts crénelés, derrière les roches abruptes, complète heureusement le décor du drame qui devient ainsi une scène contemporaine près d'une forteresse seigneuriale.

Mais nous voici en face du vrai maître de l'Italie septentrionale, du puissant Andrea Mantegna. Trois ouvrages, deux *Madones* et un *Ecce Homo,* de conservation et valeur inégales, portent ici sa marque : un réalisme énergique, parfois impitoyable, brutal, presque pédant, mais toujours justifié et ennobli par une intelligence vraiment antique de la beauté humaine dans ses formes animées, et, de plus, par une sensibilité d'observation d'autant plus émouvante qu'elle est inattendue, lorsqu'il admire et qu'il analyse, avec une douceur de sympathie visible, les gestes spontanés et les physionomies heureuses des femmes ou des enfants. Le plus ancien, sans doute, montre, en un cadre cintré, *La Vierge entre saint Jérôme et saint Augustin*. La peinture, par malheur, a été désaccordée, affadie, alourdie par d'imprudentes restaurations. Néanmoins, l'âme du grand artiste parle haut encore, à travers ces superpositions ou ces voiles. La Vierge reste bien ce type de noblesse, encore plébéienne à San Zeno, plus patricienne ici, qui le hanta toujours, et dans laquelle la tendresse chrétienne et vénitienne adoucit de plus en plus ce qu'il peut rester de froideur dans la régularité de la beauté classique. Son enfant, qu'elle tient devant elle, nous faisant

face, debout sur un coussin, se penche en arrière pour lever vers elle ses yeux interrogateurs. Ce hardi raccourci étonne au premier abord, mais le mouvement est si naturel, il associe si bien ces deux tendres visages qui se touchent, l'un pensif et protecteur, l'autre candide et soumis, dans un rapprochement si affectueux, qu'on reste ému et charmé. Au-dessus du trio, dans le ciel d'azur, semé de petites nuées, si cher aux Padouans, est suspendue une de ces belles guirlandes de fleurs et de fruits qui furent longtemps aussi la marque de l'école. Une autre *Madone*, à mi-corps, entre une sainte Madeleine très jeune et une sainte Élisabeth très vieille, passant leurs têtes aux deux côtés de la toile, est peut-être due à un de ses collaborateurs et nous reporte aux dernières années du peintre.

De sa vieillesse aussi date son troisième tableau, l'*Ecce Homo* ou *Le Christ couronné d'épines*. Dans cet ouvrage très supérieur nous retrouvons ce trio d'un saint personnage entre deux acolytes d'aspect moins noble qu'il affectionne comme un motif de contrastes physionomiques et d'études juxtaposées d'idéalisme et de réalisme. Cette belle scène est peinte d'entrain, par légers frottis, à fleur de toile, presque en grisaille. Le Christ, un beau Christ, de noble race, pensif, virilement et dignement résigné, se présente à mi-corps, le front sous les épines, la corde au cou, les mains liées. Sur son visage pâle, nul appel à une pitié banale par quelque coulée de sang rouge ou contraction musculaire. On y sent la douleur, mais la douleur qui se maîtrise, contenue, acceptée. Quel contraste avec les deux horribles vieillards qui, de chaque côté, exhibent leurs têtes affreuses, lui imposant leurs doigts ridés sur ses blanches épaules! Jamais le réalisme impitoyable de Mantegna n'a pétri et ciselé, sous son pinceau plastique, de coquins plus répulsifs. A gauche, un docteur de la Loi, la tête dans une calotte d'étoffe blanche couverte de caractères hébreux; à droite, un vieux Pharisien, au nez crochu, ridé, desséché, édenté, chassieux, mal coiffé d'un linge blanc comme une mégère enturbannée, dévisagent le martyr de leurs regards envieux, haineux, chicaneurs, meurtriers. Au-dessus, sur des banderoles, s'inscrit la vocifération de la populace qu'ils inspirent : « CRUCIFIGE EUM. TOLLE EUM ». Le contraste de ces laideurs féroces et hurlantes avec la beauté surhumaine et muette de leur victime est d'une impression inoubliable. Un dernier panneau se joint à ces toiles pour nous rappeler le génie de Mantegna : une copie ancienne, en un format réduit de triptyque ou de prédelle, de ses grandes fresques aux Eremitani, la *Légende de saint Christophe*. Notre cher maître

Paul Mantz a déjà montré ici la valeur historique de ce document.

La tendresse que Mantegna avait déjà imprimée sur le visage de ses Madones s'affine, se diversifie, se familiarise avec rapidité,



Cliché J. E. Bulloz.

« ECCE HOMO », PAR A. MANTEGNA

d'abord chez ses beaux-frères les Bellini, puis chez tous ses successeurs à Venise et dans la Haute-Italie. Nous en trouvons ici d'assez nombreux exemples. L'esprit grave et austère de Mantegna persiste encore chez l'auteur d'une *Vierge adorant l'Enfant* et chez l'auteur d'une *Vierge entre saint Joseph et une jeune sainte* dans un cadre

peint de pierre sculptée, d'où elle présente, en saillie, comme sortant d'une lucarne, son gros nourrisson. Mais, lorsque les élèves de Bellini entrent en scène, le type, moins pur et moins fier, s'attendrit encore. C'est la *Madone*, affectueuse, mais attristée, de Cima da Conegliano, au milieu d'un paysage panoramique. C'est la grande *Madone* attribuée à Marco Belli, en pied, trônant, sur une terrasse. C'est dans plusieurs autres toiles, plus importantes, des premières années du XVIe siècle, d'aspect et de style plus ou moins proches des grands Vénitiens, Giorgione, Palma, Titien, etc. : une robuste *Madone* trônant au-dessus d'un piédestal sculpté, défendue par deux solides gardes du corps, saint Michel et saint Roch ; une autre amplement drapée, entre deux jeunes saintes, toutes les trois d'une beauté largement épanouie ; etc. Ce sont, d'ailleurs, des productions plutôt dues aux villes voisines qu'à Venise même. Tel est le cas, par exemple, d'une grande *Vierge entre un saint évêque et sainte Marguerite*. La Madone est assise en plein air, sur une haute estrade au bas de laquelle deux angelots demi-nus sonnent, l'un de la flûte, l'autre du tambourin. Sa figure pleine et placide, sa taille épaisse, ses lourdes draperies, comme la haute stature et la dalmatique somptueuse du saint évêque, la belle robe de la jeune sainte et, dans le grand ciel qui baigne ce groupe de lumière, les découpures vertes des feuillages d'orangers, d'ifs et de lauriers, tout fait penser à Vérone, et, pourtant, le peintre n'est pas un Véronais; il a signé : Bernardino de Milan, avec la date de 1507.

Est-ce encore à Vérone, mais dans la génération antérieure, ou du côté de Ferrare, qu'il faut chercher l'auteur d'une *Vierge* à mi-corps, d'un type très individuel, un peu vulgaire, comme celui de l'enfant grassouillet qui la regarde en prenant d'une main un citron qu'elle lui offre, et tenant, de l'autre, une caroube? Tous deux sont baignés d'une lumière fraîche et crue qui caresse et modèle les blancheurs de leurs chairs comme chez Cossa, et la vivacité des maigres passants qui s'agitent derrière eux sur une large place de ville entourée de palais colorés y rappelle aussi les fresquistes de Schifanoja. L'attribution à Domenico Morone, de Vérone, peut pourtant se soutenir. On retrouve encore l'influence ferraraise dans un charmant tableautin composé et soigné comme une grande miniature par Leonardo Scalletti da Faenza. C'est une *Sainte Ursule*, debout, dans un cadre de pierre sculptée ouvert sur la campagne et posé sur une arcade dont l'ouverture laisse voir au loin le Massacre des vierges à Cologne. Rien de juvénile, d'élégant, de tendre comme

le saint adolescent, un gentilhomme, et d'angélique comme la petite sainte jouant de la cithare, qui, des deux côtés, gravissent des degrés de marbre, pour lui apporter leurs prières.

Bien d'autres représentations de saints ou saintes légendaires se rattachent encore aux mêmes écoles, parmi lesquelles il en est quatre au moins qu'on ne saurait oublier. L'une est une curieuse *Vierge* assise, aux côtés de laquelle chantent, debout, deux angelots, et se tiennent, de haute taille, très jeunes et très délicats, d'expression fine et douce, un saint Antoine de Padoue et un saint Pierre martyr. On l'attribue à Gregorio Schiavone. D'une authenticité plus certaine et d'une individualité supérieure, fortement accentués dans leur exécution, sont deux panneaux de Carlo Crivelli. Chacun d'eux nous montre trois saints à mi-corps, emprisonnés sous des arcades de pierre entre lesquelles, au dehors, sont suspendus de gros fruits. Toutes ces figurines, notamment : *Saint Louis de Toulouse*, *Saint Jérôme*, *Saint Pierre*, avec leurs profils aigus, leurs gestes secs, leurs habits de couleurs éclatantes, sont caractérisées, dans leurs types traditionnels, avec une âpreté de vie intense où l'on sent la griffe aiguë du maître vénitien transplanté dans les Romagnes.

Un chef-d'œuvre supérieur, celui-là nettement marqué du génie pittoresque et poétique de Venise dans toute sa pureté, est un triptyque (sans doute une prédelle) signé par Lazzaro Bastiani, maître et modèle de l'exquis narrateur, du candide légendaire, Carpaccio. Quel est le saint, moine et martyr, dont l'aventure nous est contée ici en trois tableaux? Sans doute un saint local dont on retrouvera le nom. D'abord, dans une salle de justice étroite, communiquant avec un cachot grillé (où, tandis qu'un geôlier lui apporte sa nourriture, le prisonnier reçoit un rayon lancé du ciel par un ange), se tient, sous la présidence d'une façon de doge, un Conseil de docteurs et prêtres en costumes orientaux. Dans le panneau central, un moine tonsuré à genoux devant un sultan (?), dans une salle de palais, semble implorer sa grâce. Au dehors, à droite, on le flagelle ; à gauche, on l'étrangle. Mais c'est dans le troisième panneau que se déroule la scène la plus vivante, la plus émouvante de toutes par la vérité des actions et la beauté des harmonies pittoresques : l'embarquement, sur une haute galère, des reliques du martyr suivies par une longue procession de pèlerins en blanc, dont les derniers sont agenouillés sur le quai. Le paysage lumineux, avec un palais vénitien, la vue sur la mer, la quille et la mâture gigantesques du vaisseau dressées dans le ciel, la solennité calme avec laquelle

s'accomplit la cérémonie font de cet épisode une merveille d'exécution autant que de conception.

La vaste toile du *Saint Sébastien*, enchaîné en pleine campagne sur un grand poteau, n'est point d'un artiste aussi délicat, d'un coloriste aussi harmonieux; mais elle nous apporte, avec un nom, celui de Girolamo da Vicenza, un envoi important d'un maître signalé par Vasari, et dont on connaissait seulement quelques tableaux de chevalet. Le jeune martyr, dont le beau corps, d'une chair blanche, est déjà percé de flèches, essaie encore de sourire en tournant sa tête charmante et tendre vers l'ange qui lui apporte une couronne d'or. En bas, de chaque côté, debout, tenant des arcs, deux bourreaux, ou plutôt, deux gentilshommes du voisinage, en beaux habits, suivis de deux compagnons dont on ne voit que les têtes. Quatre portraits, sans nul doute, et vraiment très beaux, presque milanais par la netteté du trait, la distinction du type. Derrière tout ce groupe, une longue perspective de campagne, avec des arbres, des villas, des châteaux, où des figurines de soldats, de cavaliers, de paysannes représentant les scènes de la légende, fourmillent avec une agitation de gestes vifs et de couleurs voyantes, qui font encore songer à Ferrare. C'est un fort bon spécimen de cet amalgame un peu bigarré par lequel nombre de peintres, dans les villes qui s'échelonnent entre Venise et Milan, s'efforçaient d'associer les qualités des deux centres. Dans la même catégorie peuvent rentrer un certain nombre d'autres toiles et petits panneaux représentant des scènes de légendes pieuses : *Saint Jérôme en prière* (Basaïti?), *Vierge et saints* (Bramantino), *Communion de sainte Madeleine*, *Docteurs de l'Église* (Massone), etc., etc., presque tous intéressants à quelque point de vue, pittoresque ou expressif, que Mme Édouard André a recueillis dans la Haute-Italie. Nous ne saurions, pour l'heure, nous y arrêter, et nous terminerons cette revue rapide des *quattrocentisti* religieux d'Italie en nous posant une interrogation inquiète devant une toile très émouvante, d'un style très particulier.

Il s'agit d'une grande *Pietà* franciscaine, peinture large et franche, dans une tonalité grave, austère, un peu grise, d'une intensité extraordinaire dans l'expression douloureuse et fervente des figures. Nous sommes dans un coin de grotte rocailleuse d'où l'on aperçoit, au loin, un port avec des vaisseaux au pied d'une côte escarpée. La Vierge, assise à terre, soulève de la main droite la tête de son Fils, étendu sur ses genoux, et dont elle soutient le corps de l'autre main. Coiffée de linge blanc sous une capuche sombre, la pauvre

mère fixe avec angoisse ses yeux sur le visage immobile du martyr, comme si elle espérait le ranimer. Devant les pieds sanglants du



Cliché J. E. Bulaz.

LE MARTYRE DE SAINT SÉBASTIEN, PAR GIROLAMO DA VICENZA

Christ, un vieux moine, chauve et blême, en froc grisâtre, se tient agenouillé. C'est, évidemment, un portrait de religieux vivant que l'artiste a transformé en un saint François d'Assise par l'impression des stigmates sur les mains. Sa ferveur est, d'ailleurs, aussi

profonde que l'anxiété douloureuse de la Vierge Mère est touchante. D'où vient ce tableau magistral? En 1904, s'il avait paru à l'Exposition du Pavillon de Marsan, notre ardent ami Bouchot l'eût revendiqué peut-être pour l'école d'Avignon. Sans passer la frontière, ne peut-on croire qu'il arrive d'une des provinces de la Haute-Italie en contact fréquent avec la Provence ou la Bourgogne, du Piémont par exemple? En tout cas, c'est un beau et nouvel exemplaire de cet art international auquel on doit la *Pietà* de Villeneuve et la *Pietà* de la collection d'Albenas.

L'art contemporain des Flandres, si influent alors sur les arts d'Italie, n'est représenté ici que par deux panneaux brugeois, mais tous deux d'une qualité supérieure. L'un est cette délicieuse *Vierge*, si douce, si tendre, si sérieuse, assise dans une campagne spacieuse, au fond de laquelle se superposent les remparts, les toitures, les clochers, le beffroi de la vieille ville, teintés de ces lueurs dorées qu'affectionnent, à leur exemple, les successeurs des van Eyck. C'est aussi des van Eyck que dérive le soin exquis avec lequel sont assouplis les gestes discrets et tendres de la mère soutenant sur ses genoux le blondin, déjà studieux, qui, tenant un papier d'une main et, de l'autre, une plume, s'essaie à écrire sous sa dictée. Quelle souplesse vivante dans toutes ces mains délicates et dans les petons remuants de l'enfant! A l'Exposition de Bruges, en 1902, ce beau morceau d'un maître inconnu n'a pu être baptisé avec certitude ni par M. Hulin ni par M. Weale. De la même école, du même temps, avec le même charme, sort une *Allégorie* curieuse, et très proche de Memlinc. Du sommet d'un pic de rochers abrupts dressés au milieu d'une plaine, émerge à mi-corps un buste de jeune femme, grave et calme, vêtue comme les petites saintes du maître. Ce n'est point une d'elles, cependant, car elle ne porte ni auréole, ni attribut. En bas, se tiennent, comme des gardiens défiants et rogues, deux gros lions, avec des écussons dont les armoiries ont été malheureusement effacées. Est-ce l'apothéose d'une châtelaine vertueuse? Est-ce un symbole de la Chasteté? En tout cas, c'est une délicieuse vision.

*

L'imagination des artistes italiens, durant le Moyen âge, même en ses époques les plus religieuses, n'avait jamais cessé d'être hantée

par les souvenirs de l'antiquité païenne. Néanmoins, c'est seulement à la fin du XIVᵉ siècle, et dans la première moitié du XVᵉ, sous l'impulsion donnée par les grands humanistes militants, Pétrarque et Boccace, et, derrière eux, par les chercheurs de manuscrits, les collectionneurs d'antiquités, les archéologues et les érudits, que les artistes s'enhardirent à traiter spécialement des sujets profanes,



Cliché J.-E. Bulloz

PLATEAU D'ACCOUCHÉE. ÉCOLE FLORENTINE, XVᵉ SIÈCLE

mythologiques ou historiques, légendaires ou allégoriques, dramatiques ou familiers. Les lambris et panneaux des salles intérieures, les coffres de mariage (*cassoni*) surtout, et les plateaux d'accouchées (*deschi da parto*), fournirent bientôt des champs faciles à la fantaisie des peintres. L'esprit d'invention narrative et poétique des Florentins, notamment, s'y développa avec une prodigalité charmante, qui trouva rapidement, dans la Haute-Italie, d'heureux imitateurs.

L'un des plus curieux nous montre, sur son panneau principal,

quatre couples d'amoureux, en promenade entre des arbres. Nobles seigneurs en costumes guerriers ou habits de gala, nobles dames en robes à queues et coiffures étranges, tous ces fleureteurs sont équipés à la mode des cours princières de la Haute-Italie au xve siècle. Mode somptueuse, mode extravagante, avec un abus singulier d'étoffes déchiquetées et de chapeaux empanachés, exagérations provinciales du cérémonial dispendieux de Paris, de Milan, de Ferrare. Toutefois, sous ces harnachements prétentieux, les allures de ces jeunes gens restent simples et naturelles, leurs physionomies souriantes, parfois sentimentales. C'est comme un souvenir, printanier et aimable, des cours d'amour en Provence et en Piémont, et c'est, je crois, en ce dernier pays qu'on en peut chercher l'origine, aux environs des fresques des châteaux de Fénis et de Manta.

Toutes les autres peintures de *cassoni*, soit encore encastrées dans le meuble ou tout au moins le cadre primitif, soit à l'état de tableaux isolés, sont inspirées par la littérature mythologique, légendaire ou historique. Le plus ancien de ces frontispices serait une *Histoire de Lucrèce*, d'une facture médiocre, *lavoro dozzinale*, d'après quelques miniatures grossières du xive siècle, très retouché, fort curieux d'ailleurs par le travestissement populaire de la légende. Mais un peu plus tard, les progrès de l'art donnent à ces fantaisies un grand charme. C'est alors que les *Métamorphoses* d'Ovide, entre les mains des naturalistes, remplaçaient souvent la *Légende dorée*. Les deux épisodes d'*Atalante et Hippomène*, décorant la face, lourdement sculptée, d'un de ces *cassoni*, sont empruntés à son livre. A gauche, devant un palais, trois jeunes filles s'entretiennent avec le jeune Hippomène, pour le détourner de prendre part à cette lutte de course avec Atalante, qui a déjà coûté la vie à plusieurs de ses prétendants. Voici même la tête de l'un d'eux dans la main d'un des Turcs assistant au départ. A droite, sur le champ de course, Hippomène et Atalante courent vers une tour noire, garnie de têtes coupées, que leur montre un Turc et près de laquelle se tient un groupe de femmes. Atalante, pour ramasser la pomme d'or, se laisse devancer par le jeune homme qui l'épousera. Personnages, types et costumes contemporains, cela va sans dire. Par bonheur, en interprétant la légende ancienne, on ne pense guère encore à la couleur locale, et presque toutes ces illustrations des *cassoni*, quel qu'en soit l'âge du sujet, sont des scènes vivantes jouées par des personnages vivants. — Sur le *cassone* voisin se déroule le spectacle d'un *Combat de cavaliers* dans la campagne, auprès d'un camp. Au centre,

sur un cheval richement caparaçonné, un chevalier, cuirassé de pied en cap, frappe de sa lance son adversaire presque désarçonné. A droite, à gauche, d'autres combattants. A voir, dans les coursiers, la souplesse des mouvements, la hardiesse du dessin, le luxe des harnais, à l'instar de Paolo Uccello, on pense à l'un de ses successeurs, profitant de son expérience, mais plus jeune, plus libre, plus dégagé. Une autre *Bataille*, une mêlée plus agitée encore et plus fourmillante, un *Triomphe de l'Amour*, inspiré de Pétrarque, ne sont guère moins intéressants.

Des mêmes ateliers florentins, dont le plus célèbre alors fut celui de Francesco Pesellino, sortent encore un charmant *Enlèvement d'Europe*, une *Exécution capitale* (?), sujet historique (?), et, sur le « plateau d'accouchée », la scène même, en costumes contemporains, des jeunes gens apportant à la dame en gésine, avec leurs compliments, sur leur *desco*, des gâteaux, fruits, fleurs, etc. C'est très vivant, très juvénile, très amusant.

Parmi les compositions qu'inspira la littérature, il en est deux surtout qui méritent l'attention. L'un est un petit panneau, de style ombrien, *Narcisse à la fontaine*, sujet encore tiré de l'inépuisable Ovide. L'exécution en est si soignée, si aimable, qu'il est entré dans la galerie sous le nom de Raphaël. L'origine ombrienne n'en est point douteuse. Il faut chercher autour de Pinturicchio : M. Berenson propose le nom de Bertucci. Le jeune homme, tenant en laisse un lévrier, se penche vers un bassin où il aperçoit son image, une image d'éphèbe aux longs cheveux, imberbe et féminin; il tend la main pour la saisir. La combinaison charmante des formes et des couleurs, sur un fond de paysage aéré, dans une lumière tendre, fait de cette petite scène une vision délicieuse.

L'autre morceau est une œuvre de grande dimension, de premier ordre, sur qui le beau poète Vittore Carpaccio a répandu la grâce à la fois candide et raffinée de son élégante simplicité. Le sujet en est pris à Boccace, dans sa *Théséide*. C'est l'*Ambassade des Amazones* envoyée à Athènes, par leur reine Hippolyte, pour obtenir un traité d'alliance. Pas besoin de dire qu'il n'y a ici aucune trace d'érudition archéologique. L'Aréopage, présidé par un vieil Égée à longue barbe blanche, les trois jeunes assesseurs, et l'aimable secrétaire, un délicat blondin, qui, au pied du tribunal, rédige la formule, sont des purs et exquis Vénitiens. Pour les Amazones l'artiste galant s'est mis plus en frais, et les quatre jolies fillettes qui chevauchent, bizarrement costumées et panachées, à la suite de leur

blanche ambassadrice et porte-bannière, ajoutent à la toilette vénitienne toutes sortes de coiffures et de parures compliquées d'une coquetterie dangereuse pour leurs adversaires. Un grand lévrier, accroupi devant le tribunal, semble les regarder et flairer avec défiance. Boccace, traduit par un Vénitien, ne pouvait l'être plus agréablement.

On ne saurait, toutefois, quitter la salle des peintures de la Renaissance sans y admirer encore la virtuosité et l'imagination des décorateurs de même race dans les vingt-cinq caissons en grisaille (sujets mythologiques et allégoriques) du plafond, dont tous les ornements sont dus à leurs talents ingénieux.



On sait quelle perfection l'art du portrait atteignit vite en Italie, dès le XIVe siècle, par Giotto et ses successeurs. Bientôt, à l'habitude par eux prise d'agenouiller dans les tableaux votifs les donateurs et donatrices aux pieds du Christ, de la Vierge, des saints, s'ajouta celle d'appeler comme figurants, dans les scènes légendaires ou allégoriques, des personnages contemporains. De là, à présenter leurs effigies sur des panneaux isolés, destinés à conserver leur souvenir exact dans leur famille et pour la postérité, il y avait peu à faire. Le besoin même en était imposé par les habitudes d'esprit observateur et réfléchi qui firent, des Florentins, des Vénitiens, des Milanais, de très bonne heure, les historiens les plus sagaces, les diplomates les plus avisés, les psychologues les plus subtils. Les portraitistes des mêmes régions, au XVe siècle, participaient naturellement aux mêmes qualités ; nous en avons ici des preuves nombreuses.

Peu de Florentins, mais assez pour marquer les étapes de l'école, plus sensible aux formes expressives qu'aux colorations séduisantes, depuis ses débuts sous l'influence sculpturale jusqu'à son apogée pittoresque dans le premier quart du XVIe siècle. Le profil d'*Alphonse d'Aragon*, en buste, par Paolo Uccello, se découpe, avec la rigidité d'un bas-relief, dans la matière blanche et claire, dont l'artiste peint les cuirasses luisantes des chevaliers. Comme dans le *Saint Georges* dont nous avons parlé, le studieux géomètre et anatomiste s'y souvient de Pisanello. Avec *Une Dame florentine*, nous voici, d'un bond, transportés vers l'an 1500, parmi les élèves de Verrocchio, Ghirlandajo, Pérugin, plus ou moins exaltés ou troublés par l'irrésis-



Vittore Carpaccio pinx.

L'AMBASSADE D'HIPPOLYTE, REINE DES AMAZONES A THÉSÉE, ROI D'ATHÈNES

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Héliotypie Léon Marotte

tible séduction de Léonard de Vinci. Quelle est cette jeune femme? A coup sûr une patricienne, comme la *Doni* de Raphael, comme ses contemporaines dont la Galerie Pitti conserve les graves images attribuées à Léonard, Bugiardini, Ridolfo Ghirlandajo, etc. Très simple,



Cliché J. E. Bulloz.

LE JOUEUR DE VIOLE, PAR PONTORMO (1)

très calme, un peu froide, avec ses bandeaux plats de cheveux châtains, sa robe unie d'un ton verdâtre bordée d'un liséré grenat, et ses crevés de linge blanc à l'attache des manches, sans autre bijou qu'un bouton d'orfèvrerie suspendu au cou par un mince cordon noir, elle porte cependant, assez haut et fièrement, sa tête, pour marquer son rang social. Son front, bas et fuyant, ses gros yeux au cristallin brouillé, ses lèvres épaisses, n'y annoncent pas, sans doute, une beauté profes-

sionnelle, malgré la plénitude souple du cou et des épaules; on y sent, pourtant, dans l'expression, de la dignité, de l'intelligence, de la volonté. On pense, devant elle, à Bugiardini ou à Ridolfo, à l'un des meilleurs de ce groupe d'excellents physionomistes qui évoluent entre Ghirlandajo et Bronzino.

C'est à ce dernier qu'est attribué le plus séduisant morceau de la série, le *Joueur de viole*. Rien de plus élégant, de plus distingué que ce beau jeune homme, pinçant les cordes d'une énorme viole appuyée contre sa ceinture, devant une table où s'ouvre un cahier de musique. Encore imberbe, avec un visage délicat, des mains blanches et fines, simplement mais soigneusemeut vêtu, il semble aussi intelligent que sensible. Par les accords colorés, à la fois vifs et doux, de sa toque en velours noir, de son pomponet violet, de sa viole en bois clair, du livre en papier blanc, du tapis à raies jaunes et rouges, il semble que le peintre ait voulu, par son jeu de couleurs, accompagner la mélodie dont le virtuose berce si visiblement sa rêverie. Si c'est bien là un Bronzino, ce serait un Bronzino de jeunesse, inspiré par la grâce attendrie et fondante d'Andrea del Sarto, un Bronzino non encore refroidi par le pédantisme anatomique, les flagorneries officielles, la sécheresse académique. On a prononcé à son sujet le nom de Zacchia, celui aussi de Pontormo.

Mais à quel Florentin plus austère faut-il faire honneur d'une *Dame en noir*, ayant, sur une table, près d'elle, un petit épagneul? De la main gauche elle tient un livre entr'ouvert et semble, de la droite repliée, donner quelque explication. Est-ce une savante? est-ce simplement une veuve pieuse? une grande dame retirée du monde? L'auteur semble encore avoir été un des bons successeurs de Domenico; cette fois, mieux encore, on peut penser au grave Pontormo si bon physionomiste.

La Haute-Italie est représentée avec plus d'éclat encore. Là aussi, c'est à l'exemple des sculpteurs iconographiques ou funéraires, sous une influence plus chaude des mosaïstes byzantins, des miniaturistes et peintres septentrionaux que l'art du portrait avait pris un élan rapide. Une *Tête de jeune homme*, gouache sur vélin, d'une étonnante intégrité, est signée par Gregorio Schiavone, Dalmate, élève de Squarcione. Elle nous montre ce qu'on faisait entre 1459 et 1462, dans l'atelier célèbre du maître padouan. Schiavone, inscrit dans l'art des peintres depuis 1448, alors que ses condisciples Mantegna, Gentile et Giovanni Bellini n'avaient l'un que neuf ans, les autres quatorze et treize, les avait donc précédés dans la renommée.

Ce petit morceau marque ainsi une date importante. La figure, maigre, sèche, extrèmement fine et intelligente, découpe avec vigueur, comme à l'emporte-pièce, son profil aigu, sur une muraille où se projette son ombre. C'est la précision d'une médaille, avec un modelé fin et coloré, comme celui d'une belle miniature.

Avec les deux frères Bellini, nous rentrons à Venise. Voici, peut-être de Gentile, une *Tête de jeune homme* et, de Giovanni, une tête encore, le portrait présumé du Pérugin (?) (coll. Henri Haw, 1911), vêtu de noir, avec des cheveux bouclés et longs couvrant les oreilles, regardant en face, puis, de leur école, provenant de la même vente, un *Jeune homme* aux cheveux roux tombant sur les épaules, coiffé d'une toque noire, vêtu de rouge.



Cliché J.-E. Bulloz.

PORTRAIT DE JEUNE HOMME
PAR GREGORIO SCHIAVONE

C'est, au contraire, le vigoureux génie de Mantegna, complété et exalté par les coloristes éclatants de Venise, qui éclate de nouveau, à Vérone, par Buonsignori (?), dans une tête d'homme d'une singulière énergie pour le dessin, le modelé, la couleur. Singulier personnage, d'âge mûr, grisonnant, au nez crochu, aux lèvres pincées, aux yeux scrutateurs, d'aspect plutôt rude, autoritaire, hargneux! Est-ce un magistrat? est-ce un médecin? est-ce un érudit, docteur, professeur? En tout cas, il n'a pas l'air commode, et sa calotte vermillon, sa face empourprée, sa soutane écarlate, toute une explosion de rouges exaltés par les blancheurs neigeuses de la chevelure, du col, des crevés aux manches, n'est pas faite pour adoucir l'âpreté robuste de sa physionomie. C'était peut-être un vilain coucheur, un terrible chicaneur. En tout cas, c'est un type admirablement fixé.

Les grands maîtres de Venise, condisciples et successeurs de Giorgione, nous ont accoutumés à plus de douceur dans leur puissante gravité. Ah! qu'elle est bien vénitienne! Comme elle a bien posé chez Palma Vecchio, cette *Dame blonde*, plus blonde que les blés, cette beauté à la fois robuste et tendre, d'une maturité encore fraîche, d'un juste embonpoint savoureux! Ainsi que le concert des tons rouges enflammait, là-bas, le robin de Buonsignori, c'est ici un assortiment apaisé de blancheurs et de fraîcheurs blondes ou blondissantes; soit dans la carnation du visage et de la gorge potelés, soit dans les bandeaux annelés et frisottés, dans la coiffe emperlée aux touffes saillantes, soit dans les manches bouffantes de la robe jaunâtre, c'est une délicate symphonie de nuances claires, qui fait épanouir, avec plus de grâce souriante, comme d'une belle fleur embaumée, aux approches de l'automne, cette splendeur patricienne, exquisement voluptueuse, exquisement nonchalante. Pourquoi faut-il qu'au XVIIe siècle, quelque pinceau brutal ait coupé en bas ce magnifique buste, par un paquet épais et lourd de sombre tapisserie? Qu'a-t-on voulu cacher? Une inscription sur un socle de marbre? Une échancrure trop hardie de la robe? Mystère.

Les quatre grands autres condisciples et rivaux de Giorgione, Tiziano Vecelli, Pordenone, Lorenzo Lotto, Sébastien del Piombo sont représentés, l'un par une bonne réplique des toiles de Pitti et du Prado : *Alphonse, duc de Ferrare*, presque en pied, caressant un chien caniche posé sur une table, les trois autres par des portraits d'hommes et de femmes inconnus dont le plus intéressant nous semble être celui de Pordenone. C'est un homme encore jeune, en buste, avec de longs cheveux noirs divisés par une raie médiane, et un collier de barbe légère, vêtu de noir, le col nu, la main gauche dans la fente du pourpoint, la droite à la ceinture, dans une attitude pensive. La physionomie est distinguée, intelligente, calme ; l'expression sérieuse, fière et bienveillante. Pour la génération suivante, des images fidèles nous sont données par les deux toiles de Moretto, *Portrait du comte Gambara*, artiste ou amateur, entouré de fragments sculptés, s'appuyant sur un pilastre, et *Portrait d'un jeune seigneur*, et, enfin, par le vénérable *Patricien de Venise* que Tintoretto a campé et peint de sa brosse mate et libre, avec son impétuosité infatigable.

Vers l'an 1500, c'est à Milan, sous l'influence persistante du génie analytique de Léonard de Vinci, que l'art du portrait atteint le plus souvent sa perfection dans l'entourage nobiliaire des Sforza et de Louis XII de France. Serait-ce Lodovico Sforza, le rusé Moro, si

intelligent et si corrompu, qui nous apparaît, grâce à Bernardino de' Conti, dans toute la plénitude satisfaite et insolente de son ambition usurpatrice et de sa duplicité intrigante, avant sa lamentable chute et sa longue agonie dans le donjon de Loches? On l'a dit, et la ressemblance avec d'autres effigies le peut faire supposer. Gros et gras, en très bon point, avec une épaisse chevelure tombant jusqu'aux épaules, comme sur le médaillon de marbre exposé dans la galerie voisine, il se présente de profil, l'œil droit et ouvert, prêt à sourire, avec cet air de bonhomie franche qui dupait ses victimes. Sa grosse toque de velours noir avec l'enseigne d'or, son épais collet de fourrure sur une ample houppelande rouge, les longs gants jaunâtres qu'il tient dans sa main grasse, le tout hardiment plaqué sur un fond vert un peu brutal, accentuent l'épanouissement infatué et l'inconscience placide du personnage. Ce n'est pas seulement une œuvre d'art supérieure, c'est un document humain d'une grande valeur, que ce soit le More ou l'un de ses courtisans.

Deux portraits de dames milanaises ne sont pas moins parlants. Qu'ils soient encore de Bernardino de' Conti, d'Ambrogio de Predis, de Boltraffio, ou de quelque autre savant praticien du même groupe, ils unissent toute l'intensité psychologique des Léonardesques à la franchise noble de la vieille école lombarde. L'une ressemble à la femme de Lodovico Moro, *Béatrice d'Este*, dont Zenale et d'autres nous ont aussi montré le profil calme et volontaire. La gravité pensive du visage, le dessin fin et le modelé souple de l'œil grand ouvert, du nez fin, des lèvres entr'ouvertes dans un profil très net, la riche sobriété de la ferronnière et des légers cordons emperlés dont l'ombre frissonne sur les blancheurs nacrées du cou et de la gorge, l'élégante bigarrure des crevés clairs sur les soies chatoyantes à l'entournure des manches, y montreraient la jeune princesse aux meilleurs jours de son règne. C'est la même distinction que dans les images célèbres de la Crivelli et des autres beautés de la cour de Sforza. L'autre *Dame inconnue* vient assurément du même monde, mais c'est une personne d'aspect moins séduisant, avec son profil moins régulier et moins pur, avec son front bombé dont la hauteur s'exagère par la petitesse des yeux, des lèvres, du menton, d'ailleurs très fins; elle porte une robe sombre à manches bouffantes et claires, d'un décolletage discret d'où sortent de belles épaules très fermes, sous le mince cordonnet emperlé alors de mode. Tenant dans sa main gauche un mouchoir, elle semble, de la droite, faire un geste explicatif. Peut-être trouverait-on dans Bandello le nom de cette

intéressante personne, parmi les patriciennes lettrées dont les salons s'ouvraient alors aux poètes, aux érudits, aux artistes de Milan.

Aux époques mêmes où l'Italie produisait tant d'effigies admirables, l'art du portrait ne florissait pas moins dans les Pays-Bas ou en France. Pour ces deux pays, M[me] Édouard André n'a pas eu le temps de compléter les lacunes qu'elle regrettait. Néanmoins, les quelques pièces, déjà réunies, sont bien dignes de leurs voisines d'outre-monts. Le seul *Portrait de vieillard*, par Quentin Metsys signé et daté (Quintinus Metsys pingebat anno 1513) vaut, à lui seul, toute une collection. Est-ce le portrait même de l'artiste? Serait-ce, comme on l'a supposé bien hardiment, un portrait rétrospectif de Côme de Médicis, transcrit d'après une médaille? Rien de plus vivant, de mieux pétri par un pinceau vigoureux, savant et soigneux, de mieux analysé par un physionomiste pénétrant et impitoyable que cette tête de vieillard intelligent. Coiffé jusqu'à l'oreille d'une lourde toque de velours noir à double étage, sous laquelle, en forte saillie, se modèlent les chairs, basanées et ridées, de son masque énergique engoncé dans le lourd collet de fourrure d'une houppelande épaisse, il nous dévisage avec des yeux si vifs et si malins, au-dessus d'un nez crochu surplombant une grosse lippe dédaigneuse, qu'il est bien difficile de ne pas le croire peint d'après nature.

A côté de ce chef-d'œuvre anversois, l'appoint apporté à l'art septentrional par un *Portrait de l'empereur Maximilien* (1510), attribué à van Cleef d'Anvers, un autre attribué à Antonis Mor, et par quelques petits panneaux du XVI[e] siècle français, semble, il est vrai, un peu pauvre. Néanmoins, parmi ces derniers, tous rangés sous la rubrique habituelle d' « école de Clouet » ou « Corneille de Lyon », il en est quelques-uns qui mériteront des recherches attentives, tant pour le nom du personnage représenté que pour le nom de leur auteur.

II

LES PEINTRES MODERNES, DU XVIIe AU XIXe SIÈCLE (ÉCOLES ÉTRANGÈRES)

Les portraits, déjà nombreux et intéressants dans la série des peintres de la Renaissance, le sont plus encore dans celle des peintres de la période moderne. Ils y sont même, comme dans la plupart des collections contemporaines, une énorme majorité. Et cela s'explique par bien des raisons. D'une part, pour les amateurs artistes, friands et curieux avant tout de la technique matérielle et visible, pureté et vérité du dessin, charme et vigueur du coloris, vivacité et franchise de la touche, c'est dans le portrait, d'ordinaire, que s'affirme le plus complètement la personnalité du praticien. D'autre part, pour les amateurs cultivés et lettrés, cherchant, sous la beauté du rendu, l'expression passionnée, sentimentale, sérieuse ou charmante de la physionomie humaine, la restitution d'un caractère et d'une individualité, c'est dans le portrait qu'ils trouvent leur profit. En outre, de tous les genres de peinture, c'est celui qui subit le moins les caprices du goût et de la mode, celui qui, pour les yeux et les esprits les plus indifférents aux évolutions idéales de la poésie, de la religion, de l'histoire, reste un spectacle de réalités présentes ou passées toujours intéressant. Et c'est pourquoi, au palais du boulevard Haussmann, en des salons encombrés de multiples objets d'art, les portraits, rangés sur les parois, y apportent la vie. Par leurs mouvements et leurs regards, ils composent une assistance intelligente et variée qui en réjouit et anime le luxe immobile et silencieux. On ne saurait donc qu'applaudir au goût de M. et Mme Édouard André, multipliant ainsi, autour d'eux, ces témoins historique de leurs découvertes et conquêtes.

Les écoles du Nord qui, dans les premières années du XVIe siècle,

nous y avaient déjà montré les beaux portraits de *Quentin Matsys* et de *L'Empereur Maximilien*, nous retiennent encore par une autre figure de la Maison d'Autriche : la sœur cadette de Charles-Quint, *Marie d'Autriche, reine de Hongrie, gouvernante des Pays-Bas* (de 1530 à 1555), peinte par Jacob Seisenegger, à Augsbourg. Ce visage, noble et pensif, sous une coiffe blanche, unie et plate, aux longues barbes pendantes, avec son teint pâle, ses yeux noirs, sa grosse lèvre saillante, marque héréditaire de la race, est une douce et sympathique physionomie qu'on ne saurait oublier. Au commencement du XVIIe siècle, les écoles des Flandres et Pays-Bas reparaissent avec les noms de leurs plus puissants rénovateurs, Rubens, van Dyck, Frans Hals, Rembrandt, dont les exemples devaient avoir une si grande influence sur les développements de cet art, dans tous les pays, aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles.



Cliché J. E. Bulloz.

PORTRAIT DE LA REINE MARIE DE HONGRIE PAR JACOB SEISENEGGER

A quel grand maître de l'école d'Anvers, Rubens, Jordaens, van Dyck, faut-il décidément attribuer ce magnifique portrait dit *Le Bourgmestre*, si célèbre depuis son apparition à la vente Rothan, en 1880? *Adhuc sub judice lis est...* Et c'est bien le cas de laisser grogner, au fond de sa mémoire, l'irrévérencieuse boutade d'un philosophe du XVIIIe siècle : « Après la science de la médecine, rien de plus incertain que la science de l'expert en peinture. » Les énormes progrès accomplis, sur ce point, par la facilité des voyages et des comparaisons, les découvertes méthodiques et les recherches infatigables de l'érudition n'ont fait peut-être qu'augmenter le nombre de nos incertitudes et la véhémence de nos discordes.

D'abord, est ce bien un bourgmestre? On n'a pas pu le baptiser. Est-ce un autre magistrat? Cela semble, d'après l'attitude et l'expression, et nous nous y tenons provisoirement. Fut-il peint par Jordaens, comme on l'a cru longtemps? L'amplitude, grave et



Cliché J.-E. Bulloz.

PORTRAIT D'HOMME, DIT « LE BOURGMESTRE », ATTRIBUÉ A VAN DYCK

épanouie, du personnage lourdement campé dans son fauteuil, sa face et ses mains rubicondes, justifiaient cette première impression. A seconde vue, on y a remarqué moins de jovialité grossière, une touche moins brutale que chez le chantre des compères obèses et des commères dodues, et l'on a pensé à Rubens. Puis, en ces derniers temps, il a semblé que la distinction harmonique de l'ensemble, une

exécution moins mâle et moins prime-sautière, une soumission plus proche à la nature et à la réalité dans l'interprétation visiblement exacte et précise d'une physionomie typique, devaient en restituer l'honneur à van Dyck, lors de son retour d'Italie. Quel qu'en soit l'auteur, l'œuvre, essentiellement caractéristique, nous montre résumées par lui, fortement et chaleureusement, toutes les qualités florissantes alors dans les ateliers d'Anvers.

Faut-il reconnaître la main vigoureuse de Rubens dans un *Couple flamand*, de grandeur naturelle, qui d'ailleurs, de loin, au premier aspect, présente les marques de son école? La jeune femme, assise, richement parée, d'une physionomie douce et placide, les deux mains tombant sur les bras de son fauteuil, semble poser devant le peintre avec résignation, quelque gène et gaucherie. Son jeune mari, debout près d'elle, lui serrant timidement l'avant-bras, semble aussi, avec un peu d'effort, immobiliser son tranquille visage sous l'œil impérieux de l'artiste. Deux clients aimables sans doute, du grand monde, jeunes et riches, très désireux d'une image fidèle de leur bonheur conjugal. En réalité, la griffe souveraine du maître anversois ne s'est implantée, ici, que dans un tableautin, *Hercule étouffant le lion de Némée*. C'est une de ces vives et puissantes esquisses improvisées, sur les ordres pressants de Philippe IV, roi d'Espagne et de son frère, l'archiduc infant Ferdinand, pour la décoration d'un pavillon de chasse près de Madrid, Torre della Parada. Tous les sujets, mythologiques et allégoriques, de cette énorme suite de toiles qui devait occuper huit grandes salles au rez-de-chaussée et douze au premier étage, avaient été choisis par le roi dans les *Métamorphoses* d'Ovide. C'étaient surtout des épisodes d'amours ou de combats destinés à égayer les chasseurs ou à les encourager aux exercices violents. Rubens, déjà vieillissant et souffrant de la goutte, ne s'était réservé l'exécution personnelle que pour les toiles les plus importantes. Toutes les autres devaient être peintes par dix amis de choix, Jordaens, C. de Vos, Snyders en tête. La plupart, après le pillage du pavillon, en 1710, ont été recueillies par le musée du Prado. Les esquisses préparatoires ont été malheureusement dispersées, mais celle du Musée Jacquemart nous prouve assez quel entrain, quelle vigueur, quelle souplesse, gardait encore, aux derniers temps de sa vie, l'infatigable compositeur et incomparable praticien.

Le portrait à mi-corps, dans un cadre oblong, du *Comte Enrico di Peña*, gentilhomme espagnol, par van Dyck, date sans doute du

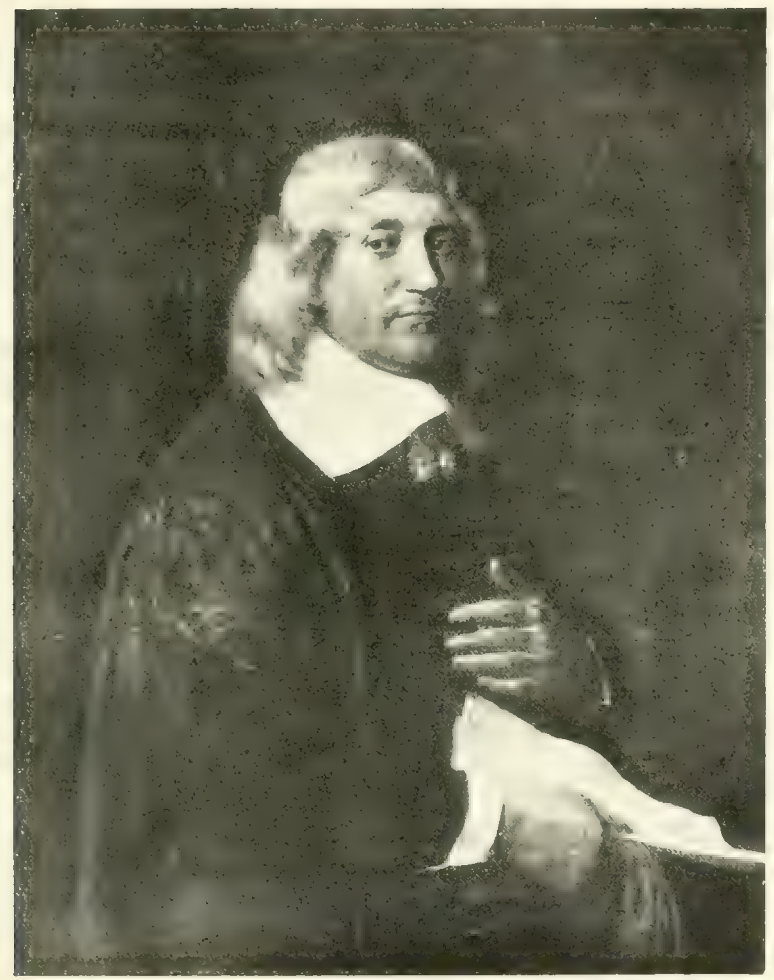
séjour en Belgique au retour d'Italie. Jeune, souriant, d'une physionomie bienveillante; avec des regards tendres, le noble bellâtre se tourne vers quelque interlocuteur, tenant d'une main une lettre avec son adresse : Al molto mag. Sr Enrico Cte di Peña. Gand. et, de l'autre, faisant un geste explicatif. L'attitude est naturelle, la ressemblance certaine, l'harmonie grave et sobre, les mains sont souples, fines et blanches, mais d'une élégance peut-être un peu banale : le van Dyck décorateur, compositeur, aguerri aux plus vastes entreprises par Rubens et les Italiens, nous apparaît encore dans *Le Temps coupant les ailes de l'Amour*. La lutte ne sera pas longue. Le vieillard gigantesque aux grandes ailes éployées a fondu, comme un vautour, sur l'enfant rose et dodu, qui se débat en vain, agitant mains et pieds, sous l'étreinte des bras robustes et hâlés de son bourreau. Le tableau a souffert, mais, dans la vigueur des reliefs plus clairs en saillie sur les fonds obscurs et brouillés, la tête, le torse, les bras basanés, les grandes ailes blanches du vainqueur, les chairs tendres et palpitantes du vaincu, nous reconnaissons la virtuosité savante de l'artiste. Sortie du château de Marlborough, à Blenheim, la toile a figuré à l'Exposition du centenaire de van Dyck à Anvers, en 1899.

Par Frans Hals, né à Anvers, mais mort à Haarlem où il s'était fixé depuis longtemps et devenu chef de l'école réaliste, nous passons sans peine de Belgique en Hollande. On ne sait trop à quel âge Hals quitta Anvers, ni quels y purent être ses premiers maîtres ou impressions. Mais, dans la facture grasse, large, coulante, colorée, de son *Portrait d'homme* en buste, de face, on ne peut s'empêcher, sous la touche originale de l'improvisateur brusque et libre, de ressaisir une parenté avec la technique savoureuse importée en Flandre par le contact des grands Italiens, surtout des Vénitiens. D'ailleurs le personnage, dans l'épanouissement sanguin d'une maturité robuste et d'une vitalité joyeuse, étale, au-dessus de son pourpoint cossu, un visage placide qui ne semble pas le miroir d'une mentalité supérieure. La physionomie, très franche, reste un peu vulgaire, sous la virtuosité éclatante de son interprète. On peut donc encore regarder au-dessus, avec plaisir, une œuvre plus discrète, mais singulièrement plus expressive, par Jan de Bray, l'un des meilleurs successeurs de Hals dans la peinture des guildes et confréries. Quel est cet homme, jeune encore, aux longs cheveux grisonnants, le menton et les joues rasés, en vêtement sombre, avec un large col de linge blanc, qui, tenant d'une main un papier, tient

l'autre posée contre sa poitrine? Magistrat, avocat, professeur? Assurément un homme qui parle, grave et simple. Si certains accords de gris rappellent Hals, si le jeu latéral des lumières attendries sur le visage et les mains prouvent la connaissance de Rembrandt, l'œuvre n'en reste pas moins très personnelle par la délicatesse de l'analyse physionomique et celle de l'exécution attentive et harmonieuse. Avec le *Jeune Rieur*, daté de 1636, marqué du monogramme, avons-nous encore à saluer Frans Hals lui-même? On en a douté. Mais si ce n'est lui, c'est un des siens, parent ou élève, très imbu de ses exemples. Coiffé, écrasé, comme nimbé, par un énorme feutre noir à plumes, sous lequel s'épanouit sa grosse face, camarde et rougeaude, le gamin s'esclaffe de rire à bouche bée et gorge déployée. C'est un type amusant de cette jovialité bruyante qui fut celle de l'artiste bohème et grand biberon.

Mais à côté des bons portraitistes de Haarlem, voici le grand maître de Leyde, supérieur à tous ses prédécesseurs, contemporains et successeurs, l'unique et incomparable Rembrandt. Trois œuvres, bien datées, marquent ici les étapes de son génie grandissant jusqu'à la mort. La première, de sa jeunesse, à Leyde, en 1630, *Le Christ à Emmaüs*, est exécutée, dans cette matière grisâtre et jaunâtre, avec ce souci minutieux des détails précis qui caractérisent ses peintures et eaux-fortes en cette période préparatoire. Mais, si la main garde çà et là quelque timidité relative, le génie, ardent et prime-sautier, du penseur humain et du poète profond, y éclate avec une liberté et une puissance extraordinaires. On sait combien de fois, selon son habitude, il a repris ce sujet pour le vivifier et l'approfondir. Une eau-forte, en 1638; deux peintures, l'une au Louvre, l'autre à Copenhague, en 1648; une eau-forte en 1654, montrent à quel point le préoccupa jusqu'en sa vieillesse la mise en scène de cette transfiguration, sur la terre, où l'Homme-Dieu ressuscite devant ses plus humbles apôtres. La plus célèbre, la plus parfaite, assurément, la mieux équilibrée dans la présentation des figures, dans leurs caractères expressifs, dans leur illumination, est la petite toile du Louvre. Le Christ, beau et pensif, s'y présente de face, calme sous le rayonnement subit d'une auréole diffuse qui répand ses lueurs vives sur la blancheur de la nappe. A sa gauche, une main posée sur la table, l'un des disciples se recule un peu, avec un geste, contenu et discret, d'admiration étonnée. L'autre, vu de dos, en profil perdu, ne lève qu'une main. Derrière le premier, apportant un plat, arrive un jeune valet, presque aussi charmant qu'un page d'Italie, qui ne voit

rien du miracle où le voit sans comprendre. Dans les figures du Christ et du valet, s'est visiblement infusée la noblesse des peintures, dessins, gravures d'outre-monts dont Rembrandt raffolait. On sait qu'à la veille d'être saisi par les huissiers ce collectionneur passionné



Cliché J.-E. Bulloz.

PORTRAIT D'UN INCONNU, PAR JAN DE BRAY

faisait encore acquérir, sous main, des tableaux vénitiens. Le réalisme, vivant et ému, des Pays-Bas, s'enveloppe alors d'une atmosphère de beauté presque antique. C'est une assimilation prodigieuse des traditions internationales d'imagination et de technique qui fait, de cette scène pathétique, une œuvre vraiment classique.

La petite toile du Musée Jacquemart-André semble, au contraire,

avec ses incertitudes et ses naïvetés, une explosion vive et hardie d'une imagination juvénile, prompte aux visions fantastiques, et c'est bien, cette fois, une œuvre romantique. Dans une salle d'auberge rustique, nue, blanchie à la chaux, dont tous les premiers plans et le fond à gauche restent dans l'ombre, une lumière diffuse vient d'éclater. Devant nous, de l'autre côté d'une petite table où sont posés, à côté d'une écuelle godronnée en métal, une assiette et un morceau de pain, l'un des deux disciples est assis, en face du Christ. C'est un vieux juif, camard, bouffi, chassieux, bourgeonné, de mine épaisse et vulgaire. Ébloui, aveuglé par cette illumination subite, il recule, terrifié, d'un mouvement brusque, comme s'il allait tomber. Quant à son compagnon, écrasé du coup, prosterné dans l'ombre, on le devine plus qu'on ne l'aperçoit, non plus que la servante perdue dans l'éloignement. Cependant, le Christ, à droite, vu de profil, éclairé d'en haut par le rayonnement qui projette une large nappe de lumière sur la muraille de fond, s'est renversé en arrière sur le dos de sa chaise. De haute stature, les pieds perdus dans la nuit, sa silhouette, avec les lignes sèches de son visage extatique et de sa longue chevelure, se découpe sur toutes ces blancheurs avec une majesté formidable. On dirait un spectre noir, traînant de lourdes draperies, qui se dresse, grandit, s'allonge à vue d'œil, s'élève et monte, et va monter encore jusqu'à briser la fragile toiture de ce bouge. C'est déjà le Christ de l'Ascension, s'exerçant au miracle devant d'humbles témoins, avant l'Ascension solennelle, en plein air, en plein ciel, sur le mont Thabor.

Pourquoi ces visions épiques et lyriques du Rembrandt solitaire et pensif nous émeuvent-elles si vivement? N'est-ce pas parce que Rembrandt, très sensible et très observateur, a déjà recueilli dans la vie familiale et sociale, tous les éléments réels au moyen desquels il rend tous ses rêves visibles et tangibles? Par contre, lorsqu'il est aux prises avec la réalité, qu'il l'analyse, qu'il l'approfondit, qu'il l'exalte avec une intensité supérieure, n'est-ce point qu'il apporte, dans cette idéalisation, toujours respectueuse, de la vérité par la beauté, cette même ardeur d'illumination intérieure qui donnait corps à ses imaginations surnaturelles?

Voici, par exemple, le *Portrait de Saskia*, peint vers 1632. Combien de fois cette douce créature, la fille de l'ancien bourgmestre Rombertus van Uylenborch, qu'il épousa en 1634, qu'il perdit en 1643, apparait-elle dans son œuvre! On a peine à les compter. Tantôt, comme ici, c'est une honnête et simple effigie, exacte et fidèle, de

profil, de trois quarts ou de face; tantôt c'est une héroïne biblique et historique; tantôt une noble épousée, luxueusement costumée et parée; tantôt un simple modèle d'atelier, nue ou presque nue. Ici, c'est probablement la première de toutes ces images, faite avant les fiançailles pour la bonne famille bourgeoise, alors que le peintre, récemment installé à Amsterdam, gardait encore la retenue de son premier et consciencieux apprentissage. A côté des portraits posté-



Cliché J. E. Bulloz.

LE CHRIST A EMMAUS, PAR REMBRANDT

rieurs, cela paraît un peu froid et sec. Mais si on le regarde avec l'attention qu'y apporta le futur époux, bien que ce profil assez court, aux grosses lèvres, n'ait rien de la beauté classique, néanmoins on se prend d'une vive sympathie pour ce visage franc, doux et paisible, d'une gravité aimable, d'une intelligence affirmée par le regard droit et vif de l'œil bien ouvert. Si la virtuosité décorative du peintre ne se manifeste guère que dans le grand col de guipure, sa science plus rare de profond physionomiste et modeleur déjà expérimenté des carnations délicates et des fines chevelures, s'y manifeste avec une supériorité d'autant plus touchante qu'elle est plus modeste.

De 1632, nous sautons à 1656. C'est une des années les plus douloureuses, où, veuf et endetté, n'ayant pour soutien, dans son existence tourmentée, que sa bonne servante Hendrickje Stoffels, Rembrandt se débat en vain contre ses créanciers. C'est aussi dans cette crise, que sa maturité énergique déploie le plus d'étonnante activité. Quelques années après, en 1661, il va, dans les *Syndics des drapiers*, atteindre l'apogée de son génie, mais c'est déjà par des chefs-d'œuvre de tout genre qu'il prépare cette suprême manifestation. Le portrait de son ami le *Docteur Arnold Tholinx* en est un, et l'un des plus admirables. Il s'y était préparé l'année précédente par une étude extrêmement précise et soignée à l'eau-forte, où Tholinx est représenté assis devant sa table de travail, et déjà coiffé d'un lourd feutre noir à larges bords comme celui qui a valu à notre toile le surnom de *L'Homme au grand chapeau*. Quand l'artiste saisit son pinceau, il possédait donc à fond le physique et le moral de son modèle; on le voit bien à l'entrain magistral avec lequel, par des touches hardies et rapides, il a fait saillir, sous l'ombre de sa coiffure, avec un solide éclat, le visage, robuste et sanguin, du praticien expérimenté, presque souriant dans son calme viril, et dont la blancheur du large col blanc, sur la noirceur du vêtement, fait ressortir plus vivement la vie intense jaillissant de son masque viril.

Malgré la hantise de ce chef-d'œuvre, on ne peut cependant quitter Haarlem et Leyde sans donner un coup d'œil à leurs paysagistes. Peu nombreux ici, ils sont bien choisis. C'est d'abord l'honnête précurseur, van Goyen, avec une grande *Vue de Dordrecht*. Comme à son ordinaire, peu de complications colorées et de recherches d'arrangement. La sincérité devant la nature, quelques tons bruns ou jaunâtres, gris ou verdâtres, lui suffisent pour faire fuir les eaux du grand fleuve au pied des bâtisses entassées qui s'y reflètent, et, avec le fleuve, de petites et grandes embarcations, sous l'immensité profonde et douce d'un ciel qui reste toujours aéré entre les masses les plus sombres des nuées menaçantes. Cette même qualité de l'atmosphère donne encore un grand prix à la *Vue du château de Besselrode* par Jacob Ruisdael. Là, mieux encore, un énorme nuage noir plane, comme un mystère menaçant, au-dessus de la vaste plaine de Haarlem. Mais ce nuage reste bien un nuage, c'est-à-dire, en fait, une lourdeur légère, et le sincère Hollandais se garde bien de l'exprimer par des empâtements brutaux et des rehauts hasardeux. Si cet amas de vapeurs s'est vite formé, il s'éparpillera

vite aussi et s'évanouira dès que le vent tourne. Et c'est à travers ses interstices que descend, sur les tours et les remparts blancs du château, la nappe de lumière, douce et rassurante, qui les illumine. Peinture ravissante par son exquise justesse, comme toutes ces études du grand paysagiste dont l'âme poétique s'exprime plus vivement encore devant la nature, en plein air, par la simple vision de la réalité, que, dans son atelier, par l'apprêt de ses compositions les



PAYSAGE AUX ENVIRONS DE HAARLEM, PAR JACOB RUISDAEL

plus savantes. Un tableautin de Wynants, *Paysage de dunes*, offre des qualités approchantes, dans sa sincérité moins émue.

C'est sous l'influence constante des maîtres flamands et hollandais que se développa, au XVIII[e] siècle, l'école anglaise de peinture, dans le portrait d'abord, puis dans le paysage. Ses meilleurs chefs de file nous y présentent ici quelques bons spécimens de leur talent. C'est d'abord Reynolds, dont deux gentlemen, d'aspect grave et de belle tenue, l'un, le colonel marquis de Granby, fils de John, duc de Rutland, peint en 1747; l'autre, le capitaine Jouking, de 1756,

nous montrent l'artiste voyageur et savant, plus imbu des méthodes flamandes avant d'avoir quitté l'Angleterre, et plus préoccupé de technique italienne, après ses croisières dans la Méditerranée et son séjour en Italie. Les deux personnages représentés, assez rigides et gourmés, ne semblent pas très intéressants. A côté d'eux, une dame d'âge mûr, à mi-corps, plus vivante et plus personnelle, justifie l'admiration que portaient à Romney nombre de ses contemporains, l'estimant au même degré que Reynolds et Gainsborough. C'est vraiment un beau type que cette *Mrs Sarah Trimmer,* née Kirby, mariée en 1741, morte en 1810, femme de lettres, auteur de livres sur l'éducation. Vue de trois quarts, à mi-corps, assise et croisant ses deux mains potelées sur ses genoux, la tête droite, le regard assuré, avec un grand front et des cheveux grisonnants sous un énorme bonnet de linge à bords tuyautés, avec des manches bouffantes de soie violette, et un gros nœud de ruban blanc sur la poitrine, elle semble se sourire à elle-même d'un air doucement satisfait de son expérience et de son autorité. La peinture, souple et grasse, s'harmonise agréablement avec ce caractère de pédagogue bienveillante.

Bien anglais aussi, dans son cadre ovale, en buste, *Lord Rudney,* par Gainsborough, un homme d'âge, frisé et poudré, d'une distinction intelligente, avec ses yeux vifs et perçants, son air fin, un peu triste, mais très noble. Bien anglaise encore, par Hoppner, dans un ovale encore, cette *Mrs Inchbold,* née Élisabeth Simpson, actrice au Covent Garden, femme de lettres aussi, auteur du roman *A simple story* et d'une *Histoire du Théâtre Anglais.* Un *Portrait de Robert Hobart, comte de Buckingham,* complète cette intéressante galerie de gentlemen et de ladies. L'école allemande des portraitistes au XVIIIe siècle n'est représentée que par Heinsius, dont le *Portrait de dame* montre le talent, un peu froid, sous son meilleur jour. Mais l'école espagnole des XVIIe et XVIIIe siècles, avec deux pièces seulement, d'une valeur réelle, nous apporte un appoint sérieux. L'une, d'une qualité supérieure dans l'œuvre du grand maître, par Murillo, est un *Portrait d'un moine,* en buste, tenant dans sa main gauche un livre entr'ouvert. Rien de plus grave, de plus pensif que ce visage délicat et pâle, aux traits distingués et fins, d'une physionomie extraordinairement intelligente, convaincue, éloquente. La main, maigre et souple, avec l'index entre les feuillets du livre, est, comme le visage, une merveille de rendu exact et expressif, sans nulle trace de virtuosité, ni d'improvisation hâtive. C'est du plus bel

art. En même temps que la grande école d'Espagne, à sa plus glorieuse période, nous est ainsi rappelée, une esquisse vive, colorée, d'une verve éclatante, nous ramène à son dernier maître au commencement du XIX[e] siècle, à Goya. La petite figure en pied, d'un



Cliché J.-E. Bulloz

PORTRAIT DE MRS. SARAH TRIMMER (?) PAR ROMNEY

Sous-lieutenant du régiment d'Almanza, fut brossée sans scrupule, par le hardi praticien, sur un panneau déjà peint par un paysagiste hollandais, avec un entrain extraordinaire. Autour de la face camuse, un peu brutale, de ce soudard avantageux, son noir bonnet à poil, sa veste blanche et les éclats multicolores de sa ceinture rayée, de son ceinturon, de son sabre, de ses culottes, de ses bottes, forment un assortiment bizarre de couleurs voyantes et solides, d'une chaleur réjouissante. Dans ce Goya, comme dans ce Murillo, se mêlent

d'ailleurs, aux traditions espagnoles et flamandes, quelques impressions d'Italie, soit pour la noble délicatesse des modelés expressifs chez l'un ; soit, chez l'autre, pour des harmonies vénitiennes. On sait l'admiration de Goya pour Tiepolo et l'influence qu'il en reçut, comme peintre, par les décorations de Madrid et de l'Escurial et, comme graveur, par les eaux-fortes.

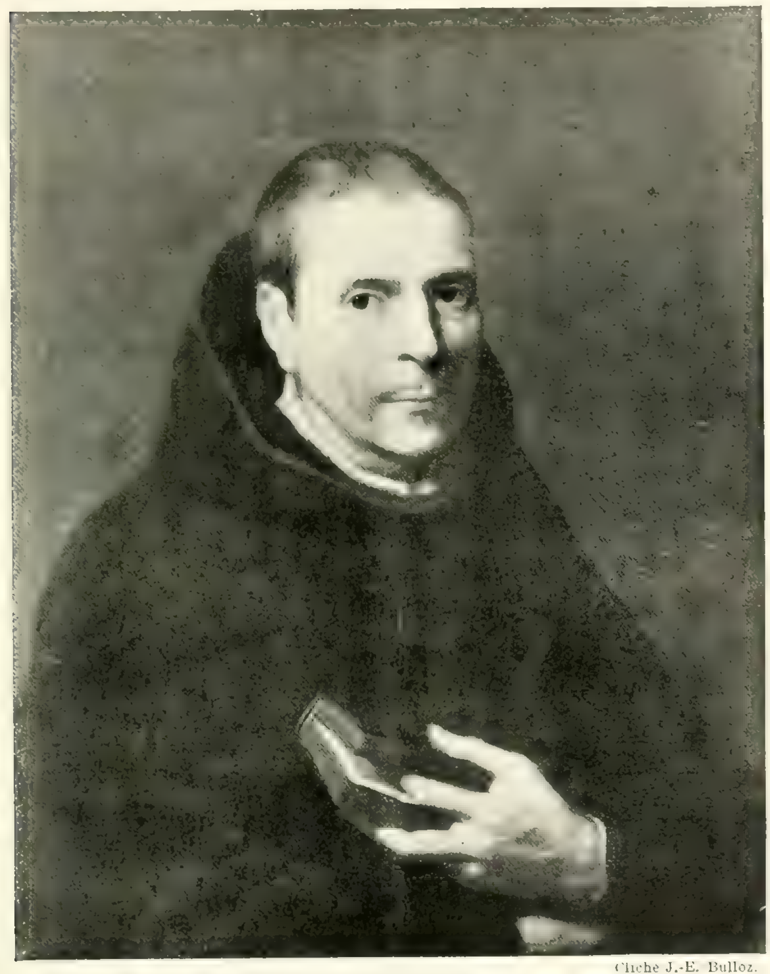
Justement nous trouvons ici, et dans une suite d'œuvres magistrales qui n'a point d'équivalence hors de la Vénétie, la Lombardie, l'Allemagne (Wurzburg) et l'Espagne, le génie du grand décorateur qui enchanta, par ses adorables rêveries, visions et fantaisies, les derniers jours de la glorieuse Venise au XVIIIe siècle. L'admiration, active et généreuse, de M. et Mme André pour Gian-Battista Tiepolo leur a permis de réunir dans leur palais, à quatre plafonds du maître, la composition murale la plus importante qu'on puisse admirer hors des pays où travailla cet infatigable fresquiste. Lorsque cette *Réception du roi Henri III de France dans le palais des Contarini* fut acquise en 1894 et placée en 1896, la *Gazette des Beaux-Arts* en donna la première des reproductions avec un texte de M. Henry de Chennevières[1]. Nous n'avons rien à ajouter à ce travail consciencieux et ne pouvons qu'y renvoyer le lecteur. On y verra par quelle initiative passionnée et rapide M. et Mme André ont pu, non sans de graves difficultés, assurer à la France la possession d'une œuvre aussi intéressante pour nous au point de vue historique et national qu'au point de vue pittoresque. On y trouvera aussi d'intéressants détails sur le séjour du roi à Venise, sur les fêtes somptueuses données en son honneur par la Sérénissime République, et sur sa halte à Mira, sur la Brentà, chez les Contarini, d'après les documents mis en œuvre par MM. de Nolhac et Solerti[2]. M. de Chennevières a décrit avec précision la scène et analysé avec goût les qualités exquises de cette œuvre à la fois solennelle et familière, réelle et poétique, où la gloire du puissant agitateur de formes en mouvement, de colorations légères délicieusement assorties, se manifeste avec une allégresse encore juvénile d'un charme incomparable. Bien que la chronologie des innombrables créations de Tiepolo en ce genre soit difficilement établie, on a tout lieu de penser que ce travail lui fut commandé vers 1740

1. Henry de Chennevières. *Les Tiepolo de l'Hôtel Édouard André* (*Gazette des Beaux-Arts*, 1896, t. I, p. 121-130.

2. Pierre de Nolhac et Angelo Solerti. *Il Viaggio in Italia di Enrico III re di Francia*, Torino, P. Roma, 1890, in-18.

par les Pisani, successeurs des Contarini dans la villa des Lions à Mira.

Depuis les articles de M. de Chennevières, une étude complète et, l'on peut dire, monumentale, sur Tiepolo a été publiée par M. Pompeo Molmenti. Aux détails déjà connus sur les fresques de



Cliché J.-E. Bulloz.

PORTRAIT D'UN MOINE, PAR MURILLO

Mira il a joint l'opinion d'un des contemporains les plus éclairés et les plus judicieux de Tiepolo, le comte Algarotti. Nous ne saurions mieux faire que transcrire un document si intéressant. C'est le fragment d'une lettre écrite par ce savant philosophe, encyclopédiste, amateur et critique, à son ami Zanotti, de Bologne, le 10 mai 1750, peu d'années, sans doute, après l'achèvement de l'ouvrage dans le

grand salon d'honneur de la Villa : « L'épisode principal se développe, à droite, sur le mur de la salle, assez spacieuse, de ce côté, entre deux portes placées aux deux bouts, presque dans les angles. A travers une grande baie figurée par le peintre sur le mur, on voit le roi montant les degrés d'une *loggia*, avec grand cortège de gentilshommes français et polonais, de pages et gardes, nains et trompettes et le reste... Les Pisani [les Contarini?] l'accueillent en haut des gradins. Au fond, la Brenta avec toutes sortes d'embarcations, de beaux palais et jardins. Le tout par un pinceau et avec une magnificence à la Paolo [Veronese]. Je possède la maquette de ce beau tableau, et je suis sûr qu'elle vous plairait infiniment... Sur le mur de gauche, comme il y a, au milieu, la porte de l'escalier conduisant à l'étage supérieur, il reste entre cette porte et les portes des encoignures, correspondantes à celles de la paroi opposée, deux surfaces moins larges. Sur ces deux surfaces sont peintes deux fenêtres avec balcons, ouvertes sur la salle, et nombre de personnes gesticulant avec la grâce vénitienne, venues là pour voir l'arrivée du roi. Quant aux deux grands murs de la salle, il n'y avait point lieu d'y rien représenter, parce que dans l'un et l'autre sont percées deux fenêtres et, entre les fenêtres, une grande porte. Dans la voûte est figurée une large ouverture, comme au Panthéon, mais oblongue, avec sa balustrade, et, autour, d'autres spectateurs, femmes, hommes, enfants, bizarrement vêtus, eux aussi, qui regardent aussi dans la salle, impatients d'y voir apparaître le roi. Tout l'encadrement est peint en camaïeu, simulant un beau marbre de Carrare, et fait un très beau fond aux figures. Vous savez du reste combien il est rare que le figuriste et l'ornemaniste qui, pour la fresque, travaillent en compagnie, soient aussi d'accord. L'un, d'ordinaire, veut toujours briller aux dépens de l'autre, alors que l'encadreur ne devrait être pour le peintre que la basse pour le soprano. Or, ce qui, dans la pratique, laisse ailleurs tant à désirer se voit réalisé dans ce salon, par ces deux peintres, Murgozzi et Tiepolo. »

Par cette lettre, nous apprenons bien des choses : d'abord la situation exacte des divers morceaux composant la scène entière, grande composition, épisodes annexes, plafond. Or, ces quatre morceaux se retrouvent à l'hôtel Édouard André, et l'on ne saurait trop admirer le goût avec lequel la pièce principale et ses deux annexes ont été replacées au-dessous d'une coupole. Suffisamment rapprochées, soigneusement isolées de toute autre peinture, elles reprennent, sous une douce lumière, malgré un certain affaiblissement de tons inévi-





PLAFOND PROVENANT DE LA VILLA DE MIRA, PAR J.-B. TIEPOLO

table, les fraîcheurs exquises et les clartés charmantes de ces harmonies vives et délicates où excelle le pinceau alerte de Tiepolo. La vue de cette terrasse peuplée par un grouillement chatoyant de belles dames et de beaux cavaliers, de comparses et de curieux, de riches vêtements, de parasols et d'étendards, est d'autant plus agréable à voir qu'on la regarde soi-même, à bonne distance, d'une haute terrasse en marbre qui lui fait face. Le plafond seul n'a pu trouver place au même étage, mais, suspendu dans un salon de



Cliché J.-E. Bulloz

ESQUISSE DE LA « RÉCEPTION DE HENRI III A LA VILLA CONTARINI, A MIRA »
PAR J.-B. TIEPOLO

Collection de Mme la baronne Guillaume de Rothschild, château de Grüneburg (Allemagne)

l'étage inférieur, il y remplit encore son emploi avec grâce, et les aimables personnes qui s'y penchent y peuvent faire le meilleur accueil aux visiteurs du musée, comme celles d'Andrea Mantegna au palais de Mantoue et celles de Paul Véronèse à la villa Barbaro. Nous y apprenons, en outre, que si le bon Tiepolo, fort peu soucieux des anachronismes, a cru devoir pourtant, cette fois, faire une légère concession à l'histoire en empruntant à Tintoret et Vicentino le type d'Henri III et son costume, il a bien conservé pour le reste, sa liberté habituelle. Le personnage de Contarini est assurément joué par un Pisani, son successeur dans la propriété de la villa, et tous les autres assistants sont des contemporains. La grande, très grande, trop grande belle patricienne, qui se dresse au premier plan ressemble singulièrement à la Cléopâtre du palais Labia et



PLACE DE VILLE ITALIENNE
GOUACHE PAR F. GUARDI
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Héliotypie Léon Marotte

à d'autres héroïnes et déesses du même temps, peintes par l'artiste d'après un modèle favori, la Cristina ou une autre. M. de Chennevières a retrouvé en bien d'autres figurants et figurantes, même le nain, le nègre, le king-charles, les répétitions de modèles connus et c'est cette réalité, vivement surprise et fixée, qui donne à cette scène mouvementée sa durable séduction.

Le dernier renseignement précieux qui nous est donné par Algarotti concerne l'esquisse qu'il possédait. Cette *macchietta*, très soignée, se trouve actuellement dans la collection Guillaume de Rothschild à Francfort; on en voit une copie au musée de Berlin. Rien de plus intéressant que la comparaison du projet très sagement, très correctement arrêté sur une petite toile, et de sa réalisation à la fresque, dans un espace agrandi, avec l'entrain d'une improvisation forcée, rapide et chaleureuse, qui, entre des figures moins calmes et plus souples, répand sans compter alors les transparences aériennes et les vibrations lumineuses. A ce travail généreux l'œil et l'esprit du peintre s'exaltent tellement qu'il ne craint pas de donner à ses protagonistes, les seigneurs de Mira, homme et femme, des proportions surhumaines, une taille gigantesque, telles qu'au Moyen âge en donnent les pieux imagiers aux effigies du Christ et des saints, écrasant de leur stature colossale les petits donateurs agenouillés à leurspieds.

En redescendant du sommet où l'on a contemplé cette résurrection de la Venise élégante et pompeuse des xvi[e] et xviii[e] siècles, on reste tout plein de son charme, et l'on ne pense qu'à revoir la Piazzetta, San Marco, à rêver le long des canaux silencieux, sur les *campi* ou sous les portiques traversés par des silhouettes de passants et passantes ensoleillées. En attendant de le pouvoir faire, avant de sortir, on en retrouvera les joyeuses clartés dans deux petits tableaux de Canaletto, et surtout dans une gouache de Guardi, d'une légèreté particulièrement aimable et libre et qui semble bien illuminée, dans quelque *Coin de Venise*, par un de ses soleils printaniers les plus frais et les plus doux.

III

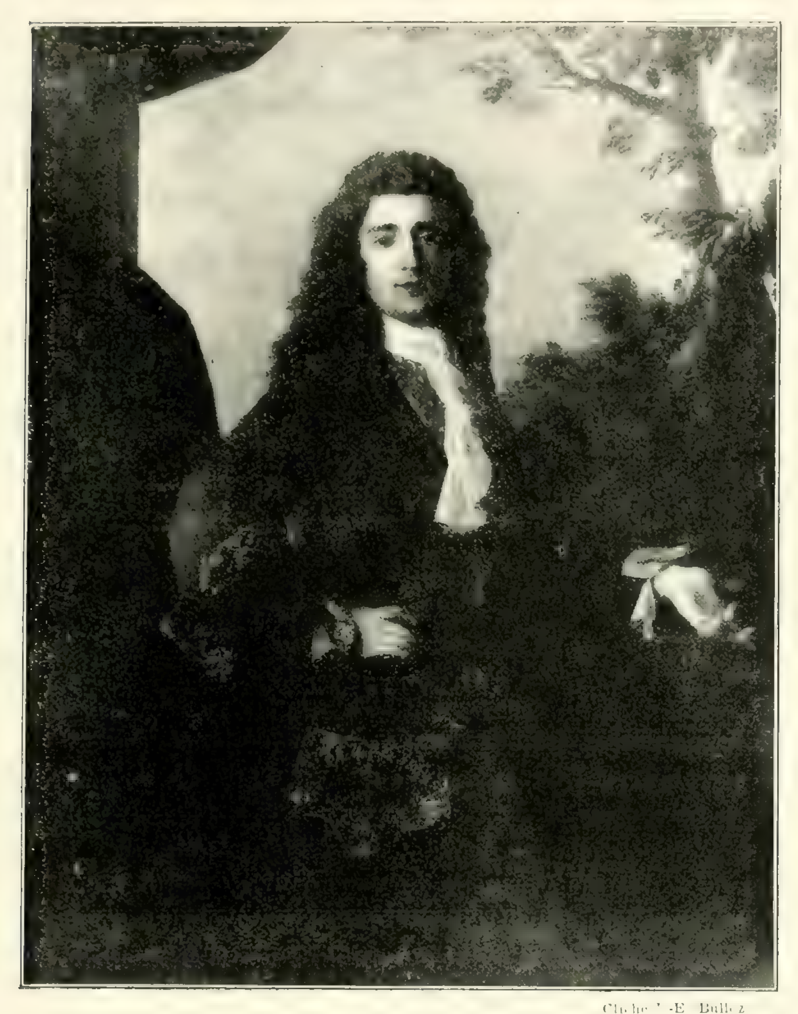
LES PEINTRES FRANÇAIS

Si Mme Édouard André n'avait point été surprise par une mort prématurée, il est probable que sa collection de peintures et dessins français se serait grandement accrue. Dans ces dernières années, elle avait, en effet, saisi toutes les occasions d'en compléter les lacunes. En 1899, à la vente Guyot de Villeneuve, elle avait, de haute lutte, conquis, à un très haut prix, ces deux admirables manuscrits à miniatures dont on trouvera ci après la description par M. le comte Paul Durrieu. Peu d'œuvres de notre ancien art méritaient mieux d'être retenues dans leur pays d'origine. L'un de ces manuscrits, de 1350 environ, les *Heures de Jeanne de Savoie*, attribué au célèbre Jehan Pucelle, est un excellent spécimen du talent de nos enlumineurs parisiens au XIVe siècle; l'autre, les *Heures du Maréchal de Boucicaut*, exécuté dans les premières années du XVe siècle, par Jacques Coene ou quelque autre artiste international, nous montre, avant les van Eyck et les illustrateurs du duc de Berry, à quel point de beauté était déjà parvenu l'éclectisme intelligent de ces artistes curieux et voyageurs, nés pour la plupart dans la France du Nord, mais connaissant bien l'Italie, et travaillant dans le milieu dont ils développent le génie de composition vivante et d'expression physionomique. Dans ces deux recueils, en effet, les portraits sont déjà nombreux et d'une vérité franche et sincère qui prépare et annonce toutes les évolutions postérieures de l'art du portrait en France. C'est cet art que Mme Édouard André, excellente portraitiste elle-même, préférait de plus en plus à tout autre, comme le prouve l'abondance des effigies historiques, soit peintes, soit sculptées, qu'elle a multipliées non seulement à Paris, dans l'hôtel du boulevard Haussmann, mais encore à Chaalis.

Pour le XVIe siècle, c'est elle qui, aux deux Corneille de Lyon du

premier fonds, avait ajouté, en 1892 et 1895, les deux beaux *Portraits d'ecclésiastiques* sortis du même atelier, et, en 1911, celui de *Catherine de Médicis*.

Une seule figure nous rappelle le XVIIe siècle, mais c'est celle



Cliché J.-E. Bulloz

PORTRAIT D'UN HOMME DE QUALITÉ, ATTRIBUÉ A DESPORTES

qui devait, en effet, nous en parler la première, celle de l'incomparable et infatigable organisateur, de l'amateur éclairé et passionné, à qui l'art national doit toute sa prospérité au temps de Louis XIV, à qui nous devons les Gobelins, le fonds du Musée du Louvre, l'Académie de France à Rome, la décoration de Versailles, etc. Le *Colbert* en buste, peint par Philippe de Champaigne, n'est encore,

à trente-deux ans, que le secrétaire de Le Tellier, mais il porte déjà, dans son attitude grave et sa physionomie pensive, les marques de ses hautes ambitions et de sa volonté créatrice. Toutefois, l'esprit puissant, la technique correcte et solide du XVIIe siècle se manifestent, plus amplement, dans une œuvre très postérieure sans doute à Le Brun, à Mignard, datant de la Régence, mais certainement due encore à l'un de leurs élèves. Est-ce à Rigaud, Largillière, Desportes, qu'il faut faire honneur du beau *Portrait d'un inconnu* acquis en 1887, et qui, faisant face à la *Marquise d'Antin* par J.-M. Nattier, semble présider avec elle, dans le grand salon, tout entier décoré, meublé, peuplé d'œuvres du XVIIIe siècle? Quel qu'en soit l'auteur, la toile est caractéristique. Un homme d'une trentaine d'années, coiffé d'une perruque sombre dont les longues boucles lui retombent sur les épaules, debout, presque de face, la main droite sur la hanche, et tenant l'autre à demi ouverte, comme s'il parlait. Le visage est hâlé, d'une beauté régulière et douce, les mains sont blanches et fines, le costume à la fois sévère et riche : long justaucorps brun à larges revers, aux poches et aux manches chargées de broderies d'or, ainsi que le satin du grand gilet à fleurs. Dans toute la figure, dont les harmonies colorées, graves, un peu sombres, s'enlèvent, en haut, sur un ciel bleuâtre, entre une tenture verte et un tronc d'arbre feuillu, c'est un grand air de dignité simple, élégante, qui semble indiquer un personnage de haute naissance et d'une vraie distinction.

La charmante *Marquise d'Antin*, qui lui fait face, appartient sans doute à une génération un peu postérieure. La toile a figuré au Salon de 1738. Elle date de la meilleure époque du « peintre des Grâces » J.-M. Nattier, de celle où, plus libre et plus franc, ayant affaire à des modèles moins désireux d'enjolivements mondains et de déguisements mythologiques, il redevenait, à l'occasion, un vrai portraitiste, bon physionomiste et savoureux coloriste, sans cesser d'être aimable. Il n'a guère présenté de figure plus agréable que cette jeune, vive, souriante Françoise-Renée de Canisy, mariée en 1737 au marquis d'Antin. Assise dans son jardin, elle montre, perchée, battant de l'aile, caquetant, en l'air, au bout de son bras droit, une perruche verte, tandis qu'elle retient de l'autre main, sur ses genoux, un petit chien noir jappant vers l'oiseau. Le blanc satin d'une robe décolletée, la diaprure d'une guirlande d'églantines portée en sautoir, le tout chatoyant sous la vivacité des feuillages et du ciel, font de cette exquise créature une véritable Flore juvénile,

vivante et printanière, bien préférable à toutes les fausses déesses, chargées d'attributs olympiques.

Lorsqu'on arrive aux peintres de la Régence, une question s'impose : est-ce que Watteau ne se trouve pas là pour nous rouvrir les routes libres de la poésie féminine, et des rêveries festoyantes ?



Cliché J.-E. Bulloz

PORTRAIT DE LA MARQUISE D'ANTIN, PAR NATTIER

Il y brillait naguère, dans une charmante toile, *L'Escarpolette*, achetée en 1892 à la vente Hulot, mais qui, léguée à l'un de ses exécuteurs testamentaires, par Mme Édouard André, a dû quitter la place où nous l'admirions, pour être confiée à des mains amies. Par bonheur, deux très belles sanguines nous attestent son génie. Elles proviennent (comme presque tous les autres dessins) de la vente

posthume du marquis de Chennevières, en 1898. L'une, que ce passionné et sagace amateur considérait comme « une des feuilles les plus importantes » de ses collections, est une étude de mains de femmes, de pieds, et d'un torse d'homme vêtu d'un justaucorps. « Dessin merveilleux », écrivait-il, « et résumant la trop courte carrière de Watteau, qui ne fut qu'une étude perpétuelle de la nature et des maîtres. » En effet, au verso la feuille porte une étude d'après une œuvre flamande, *L'Adoration des Mages*, et montre « qu'elle ne doit guère être postérieure à la sortie de l'atelier de Gillot. » Gillot lui-même figure d'ailleurs ici, avec un dessin à la plume, une *Fête de Bacchus* et une très curieuse feuille d'arabesques mêlées de figurines.

En réalité, pour le XVIIIe siècle, le goût personnel de Mme Édouard André allait plus aux portraits sérieux et historiques, aux morceaux décoratifs, qu'aux anecdotes galantes et familières, et, dans ce dernier cas, elle ne prenait que des morceaux exquis. Telles sont, par exemple, les deux aimables *Pastorales* de Lancret, formant pendants décoratifs, dont la dernière ne fut acquise en 1898 que pour rejoindre son pendant entré dans la collection en 1891. Ces deux idylles (est-il besoin de le dire ?) n'ont rien de rustique. On n'est pas plus citadin, plus coquettement paré, d'allures plus aisées, et de minois plus distingué que ces gens du beau monde déguisés en campagnards. C'est avec une précaution maligne que, dans l'une, un jeune gentilhomme-berger, s'approchant d'une dame-bergère endormie sur un banc de gazon, cherche à lui dérober la houlette qu'elle a gardée sous son bras. C'est aussi avec quelque reste d'apparence décente que l'autre jeune galant, légèrement débraillé, offre, avec un geste fort pressant, dans son chapeau, à la fillette pimpante, assise à son côté sur quelque banc de pierre, les fleurs qu'elle accueille sans scrupule, en piquant déjà quelques-unes à son corsage. La gaieté des colorations légères, doucement attendries, qui, sous la vivacité du pinceau, s'entremêlent, en jouant, sur les satins et draps des vêtements, les chairs rosées des visages, les frémissements bleuâtres du ciel et verdâtres des feuillées, justifie le succès qu'obtenaient dans une société avide de jouissances faciles, ces fictions aimables d'une innocence champêtre, à laquelle on ne croyait guère, mais qui devenait, à la fois, pour les caprices mondains, une excitation et une excuse.

Vers le même temps, 1726, l'habile animalier et paysagiste Oudry signait sa bonne toile du *Héron* attaqué par un caniche dans les

roseaux, et Chardin, en 1732, ces deux compositions décoratives, les *Attributs des Arts* et les *Attributs des Sciences* où, sur des tables, il entasse bustes et bas-reliefs, papiers et longues-vues, avec sa franchise accoutumée d'harmonies colorées et de formes ressenties sous l'enveloppe argentine d'une lumière tranquille. La même année, on trouve encore son nom sur une simple étude de *Nature morte* dans une cuisine, une cafetière, un chaudron, un mortier, un quartier de viande, et des fruits sur une nappe blanche ; et, dans ce mor-



Cliché J. E. Bulloz

PASTORALE, PAR LANCRET

ceau, d'une touche plus ferme, plus libre et plus chaude, la sincérité de sa vision et la chaleur de sa virtuosité éclatent avec plus de charme encore.

Mais voici le nom du grand décorateur, de Boucher, sur deux dessus de portes, autrefois chez la comtesse Potocka. Ces deux toiles charmantes, qui se font suite, représentent *Vénus* et l'*Amour*, tels que les comprenait l'imagination voluptueuse de l'habile décorateur et de ses nobles clients. Ici, c'est *Vénus endormie*, là *Vénus réveillée*, toutes deux d'une beauté souple et fine, avec des têtes de mondaines élégantes que la virtuosité de l'artiste associe harmonieusement à leurs gracieuses nudités. La première, étendue sur son lit, la tête plongée dans un oreiller, dort encore profondément, tandis

que l'*Amorino* ailé, descendu d'en haut, lui lance un coup d'œil malin en tâtant de la main la pointe aiguë d'une de ses flèches. La seconde, à demi relevée, et s'accoudant sur sa couche, s'est déjà recoiffée, frisée, et la poitrine ceinte d'un cordon de perles; elle tient d'une main un collier semblable, tandis que, de l'autre, elle achève de se débarrasser d'une draperie qui cachait ses charmes. Besogne facile, car l'Amour, arrivant à tire-d'ailes, vient l'y aider, en la contemplant d'un œil curieux. Ces deux groupes, enfermés en des cadres ovales, y sont disposés, par le rythme des formes et des couleurs, avec une entente supérieure du décor. Le même sujet, familier à Boucher, a été, d'après une autre composition, représenté par un miniaturiste dans une vitrine voisine. Un dessin au crayon gras, rehaussé de blanc, une *Nymphe couchée*, peut avoir servi d'étude préparatoire.

Tandis que Boucher multipliait, en des poses plus ou moins provocantes, en tableaux ou tapisseries, sur les murs des résidences seigneuriales ou bourgeoises, les nudités légères sous des prétextes mythologiques, le dernier des Coypel, Charles-Antoine, compositeur alerte d'illustrations littéraires en des cadres savamment compliqués et fleuris, poursuivait l'achèvement des dessins sur *Don Quichotte de la Manche* qui lui avaient été commandés en 1715, lorsque, à peine âgé de vingt et un ans, il était déjà entré à l'Académie. Les vingt-sept premiers cartons ayant servi à l'exécution des tapisseries aux Gobelins se trouvent au château de Compiègne. Un seul y manque, le 28e et dernier, *Don Quichotte dans l'hôtellerie*. Ce fut donc une bonne fortune pour M. et Mme André d'en retrouver, en 1886, à Londres, la première esquisse. La scène, dans le roman, est charmante. C'est quand le chevalier, armé de pied en cap, descendu dans une auberge de village, essaie de se faire désarmer par les servantes qu'il prend pour de nobles damoiselles. Pour se débarrasser de l'énorme salade en fer dont il était coiffé, il eût fallu en couper les rubans, mais Don Quichotte n'y put consentir, bien qu'il mourût de faim : « On lui dressa une table à la porte de l'hôtellerie... C'était à mourir de rire que de le voir manger, car, comme il avait la salade mise et la visière baissée, il ne portait rien à la bouche avec ses mains. Il fallait qu'une autre l'embecquât... Quant à lui donner à boire, ce n'aurait jamais été possible, si l'on ne se fût avisé de percer un jonc dont on lui mit un des bouts dans la bouche, tandis que par l'autre on lui versait du vin. » Coypel a bien suivi le texte, mais il n'a ni l'esprit, ni la verve de Cervantès, et cette scène

comique, jouée par de petites soubrettes parisiennes, perd toute sa gaieté réaliste et campagnarde.

En attendant que Fragonard, à la fin du siècle, reprît, avec une virtuosité plus libre encore et une légèreté d'outil exceptionnelle, la suite de Boucher et de tous les peintres galants, les portraitistes de profession, avec plus de franchise, de pénétration, de solidité, s'en tenaient aux vieilles traditions nationales; ils accroissaient ainsi, avec une infatigable activité dont les livrets d'expositions nous donnent tant de preuves, cette immense galerie de portraits historiques dont les morceaux, épars dans tous les musées du monde, y proclament la gloire la plus durable de nos artistes au XVIIIe siècle.



Cl. J. E. Bulloz

PORTRAIT DE Mme GRIMOD DE LA REYNIÈRE
PAR ROSLIN

Quelques-uns des maîtres, assurément, manquent encore ici, comme ils manquent même au Louvre, à Versailles, à Chantilly. Voici, pourtant, Tocqué, le gendre de Nattier, moins brillant, moins enjoliveur des nobles dames, mais d'une sincérité visible dans ses effigies presque toujours bien comprises, et d'une dignité simple, aussi bien les bourgeoises que les seigneuriales. Le très aimable et souriant portrait du *Marquis de Sainte-Aldegonde*, assis devant son bureau, n'est pas seulement, d'ailleurs, une physionomie vivante, dis- tinguée, parlante; c'est encore, par l'ampleur, la souplesse, l'éclat du vêtement richement brodé et galonné d'or, un beau morceau de bravoure pittoresque. Le bon Suédois Roslin ne traduit pas toujours ses consciencieuses analyses avec autant de charme et de force. Néanmoins, il se montre ici sous son meilleur jour, d'abord avec la toile où il s'est peint

lui-même, comme il l'a fait si souvent, puis avec les deux cadres ovales où il nous montre *M. et Mme Grimod de la Reynière*. Le portrait du peintre semble, avec quelques variantes, l'original ou la répétition de celui qu'on vit à Paris, en 1878, à l'Exposition des Portraits nationaux. Roslin s'y présente de même, décoré de l'ordre de Gustave Wasa (qu'il reçut en 1774), palette en main, au travail. Seulement, devant lui, sur le chevalet, au lieu de l'image de Gustave III, roi de Suède, c'est celle de sa femme, la pastelliste, l'académicienne Marie-Suzanne Giroust. Quant aux deux bustes, l'un du célèbre financier gastronome, Grimod de la Reynière, gros, gras, rose, souriant, plein de lui, sous sa perruque poudrée, l'autre, de sa compagne élégante et fine, au sourire pincé, un peu raide, en son corsage magnifique piqué d'une grosse touffe de fleurs, ce sont deux évocations vraiment typiques, brossées d'une touche franche et libre, avec une douceur de colorations gaies et mates, d'une distinction délicate, qui font penser à Perronneau.

Le *Portrait de Wille*, le graveur, par Greuze, que nous avions admiré déjà tant de fois, dans la galerie Delessert, avant la vente de 1869 où M. Édouard André en fit l'acquisition, ne perd rien à être vu et revu[1]. C'est décidément une des œuvres les plus franches et les plus vigoureuses du maître, en 1763, alors qu'il était en pleine force de talent et de renommée. Le *Journal* du graveur allemand, si précieux pour la connaissance de la vie des artistes à Paris au XVIIIe siècle et de leurs relations avec la clientèle étrangère, en nous donnant, jour par jour, la genèse de ce chef-d'œuvre, nous en explique aussi la valeur psychologique et technique. Le 2 octobre 1763 étaient arrivés de Saint-Pétersbourg deux riches négociants, Struhloorn et Bacherach, recommandés à Wille, l'hôte obligé et obligeant de tous les arrivants du Nord. Le 24, Wille les fait rencontrer chez lui avec Greuze, auquel M. Bacherach demande son portrait. Quinze jours après, le 11 novembre, le travail est livré et M. Bacherach repart après avoir donné au peintre vingt-cinq louis d'or. « C'était, dit Wille, le marché que j'avais fait, car c'était moi qui avais engagé M. Bacherach de se faire peindre par cet habile artiste. » Le 19, invité par Greuze à prendre le chocolat avec Mme Greuze, il s'y rend de grand matin. « Cela fait, M. Greuze me pria de m'asseoir auprès de son chevalet ; là, à ma grande surprise, il commença mon portrait ; l'ébauche en fut faite

1. V. Ch. Blanc, *La Galerie Delessert*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1869, t. I, p. 115.



J.-B. Greuze pinx.

PORTRAIT DU GRAVEUR G. WILLE

(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Héliotypie Léon Marotte

d'une manière admirable et digne d'un Rubens ou d'un Van Dyck. Je dînai chez lui, après quoi il travailla encore autant que le jour le permit. Je suis fort flatté de la façon d'agir de cet ancien ami. »

Le 21, seconde pose pour le portrait, « qui sera admirablement bien fait, car M. Greuze en est content lui-même ». Le 29, troisième pose, « mais ce ne fut que pour l'habit, car M. Greuze ne se portait pas assez bien pour toucher à la tête ». Le 1[er] décembre, quatrième



Cliché J. E. Bulloz.

LE DÉBUT DU MODÈLE, PAR FRAGONARD

pose, encore pour l'habit, « qu'il peignit d'après moi ». L'habit, en effet, était chose importante, non seulement pour l'artiste, mais pour son modèle, volontiers élégant, et même un peu faraud à ses heures, car, dans sa jeunesse, crevant de misère, le premier emploi qu'il avait fait d'une petite somme reçue d'Allemagne avait été de s'acheter un beau gilet à fleurs, moins beau sans doute que celui de son portrait, mais du même genre. Aussi, le 6 décembre, à la dernière séance, c'est encore « l'habit », le bel habit que M. Greuze, ajoute-t-il glorieusement, « retoucha encore d'après moi ». Enfin, le 10, Wille, avec son domestique Joseph, peut aller chercher le portrait « que son ami M. Greuze lui a fait d'une manière aussi parfaite

que généreuse ». On le rapporte en triomphe au cher logis du quai des Grands Augustins. « Comme ma femme et toute ma maison ignoraient qu'il m'avait peint, je le fis paraître tout à coup, cela fit le plus grand effet du monde... Mon fils Frédéric s'écria en sautant : « Ah ! c'est mon papa, c'est mon papa ! » Et mon fils aîné, revenant le soir du couvent des Chartreux où il dessine d'après les tableaux de Lesueur, ne le quitta pas pendant une heure. Effectivement, mon portrait est bien la meilleure chose que le grand peintre a peut-être faite jusqu'à présent. » Le soir du même jour, Wille retourne chez Greuze pour offrir à Madame une écuelle d'argent avec son couvercle « comme une petite reconnaissance de la peine qu'elle avait eue en aidant à mettre la toile sur un autre châssis ». Madame accepte « après quelques difficultés d'usages ». Greuze était absent, mais dès le lendemain matin il accourt chez Wille pour le gronder de sa générosité et lui dire, en l'embrassant, « qu'il se vengerait », n'ayant fait le portrait que « par pure amitié ». On sait le succès qu'obtint l'œuvre au Salon et l'enthousiasme avec lequel Diderot y salua l'image si fidèle du graveur à la mode. « C'est bien son air brusque et dur, c'est sa raide encolure, c'est son œil petit, ardent, effaré ; ce sont ses joues couperosées... Que la touche est fière ! Quelles vérités et variétés de tons ! Et le velours, et les manchettes, et le jabot, d'une exécution !... »[1], etc.

A ce Salon même de 1765, Fragonard, plus jeune de neuf ans que Greuze, débutait par son grand tableau du *Grand Prêtre Corésus se sacrifiant pour sauver Callirhoé* au musée du Louvre et quelques paysages d'Italie. Ces graves envois n'annonçaient pas encore le fournisseur infatigable de fantaisies érotiques à l'imagination blasée d'une société aussi aimable qu'imprévoyante des cruelles expiations que lui préparait un prochain avenir. Parmi les trois morceaux que possède le musée, le plus anciennement acquis est la *Tête de vieillard*, au bonnet mordoré, faisant éclater toutes les rougeurs de sa face couperosée, parmi les blancheurs de sa barbe embroussaillée. La touche en est si vive et si pétulante, qu'on dirait un Tiepolo, — ce Tiepolo que Fragonard vient de traduire en eaux-fortes, — Tiepolo corsé d'un souvenir de Rembrandt. Les deux autres petites toiles,

1. Il y a pour le portrait de Wille une question de manchettes. Elles font défaut dans le tableau du Musée Jacquemart-André, qui n'a pas de mains, et dans la réplique signée et datée et de qualité à peine inférieure, qui a passé dans la vente Polovtzoff. Il est bien probable que ce détail a été ajouté, par distraction, au courant d'une plume trop généreuse et trop hâtive.

très postérieures, peuvent compter parmi les spécimens les plus exquis de cette virtuosité spirituelle avec laquelle l'ingénieux improvisateur enveloppe, comme d'une gaze transparente, par des glacis lumineux, pour en poétiser l'indécence, les savoureuses esquisses



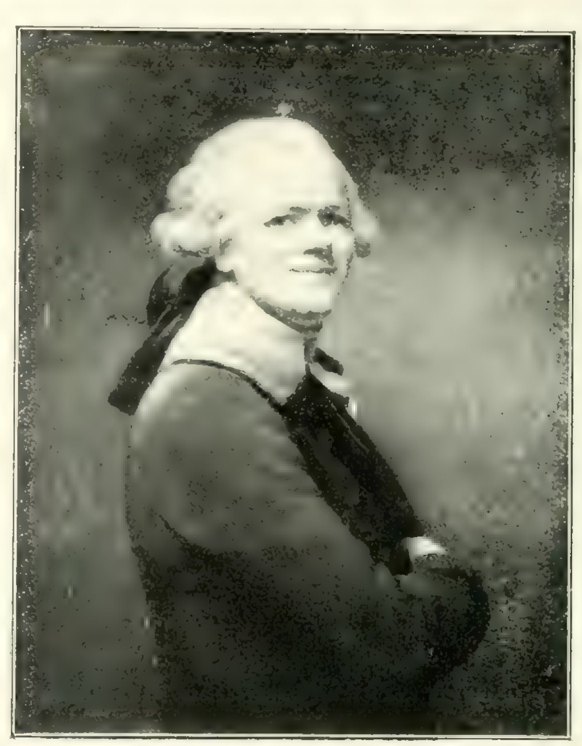
Cliché J.-E. Bulloz

CONVERSATION AMOUREUSE, PAR CLAUDE HOIN

de ses anecdotes ou rêveries libertines. L'*Anacréon couronné par Vénus*, et surtout le *Début du Modèle*, sont assurément, par le charme spirituel de l'exécution autant que par l'habileté de la mise en scène, des chefs-d'œuvre en ce genre. Il est clair qu'à côté de ces badinages lumineux, la composition, très simple et très honnête, du bon Hoin, *Conversation amoureuse sur un banc*, semble un peu

froide et bourgeoise. Néanmoins, c'est encore un joli morceau, d'une grâce émue, délicate et tendre.

Mais voici que déjà grondent, autour des peintres, les menaces de deux Révolutions, l'une, dans l'art, par les archéologues et par Louis David, l'autre, dans la société, par les idéologues et les politiciens. Toutes deux, en éclatant, sans arrêter leur activité, vinrent terriblement troubler la vie des artistes et changer leur clientèle. Il y en a bien qui sourient toujours, qui se moquent toujours, de tout et de tous, traversant, bouche close, ou bien hurlant avec les loups, les crises les plus sanglantes du bouleversement social. Tel est ce fantasque caméléon Ducreux, peintre officiel, peintre favori de Marie-Antoinette et de la cour, qui trouve moyen de devenir peintre officiel de la Montagne, des citoyens Robespierre, Saint-Just, Couthon, etc. Lorsqu'un coup de soleil sur la route de Saint-Denis, en 1802, interrompit sa fructueuse fécondité, il allait devenir sans doute, en même temps que le terrible terroriste Louis David, peintre officiel du Consulat puis de l'Empire. Il se plaisait d'ailleurs à faire montre de scepticisme. Quand il se peint lui-même (et il le fait souvent), il s'expose sous les titres *Le Railleur* ou *Le Moqueur*. L'exemplaire qu'il nous en offre au musée est assurément l'un de ses meilleurs ; toutefois, avec moins d'affectation caricaturale, on y retrouve bien son sourire sardonique. La peinture, d'ailleurs, est d'une bonne tenue, et justifie cette réputation de portraitiste qui, jointe à sa bonne humeur et ses



Cliché J. E. Bulloz

PORTRAIT DU PEINTRE DUCREUX PAR LUI-MÊME

manières polies, lui assurèrent une abondante clientèle sous tous les régimes.

Pour d'autres, la Révolution fut moins indulgente, ou bien



Cliché J.-E. Bulloz

PORTRAIT DE LA COMTESSE SKAVRONSKA, PAR Mme VIGÉE-LEBRUN

sembla moins rassurante. Tels Danloux qui passa en Angleterre, et Mme Vigée-Lebrun qui promena de cour en cour sa renommée en Italie, Allemagne, Russie, Angleterre, Hollande, Suisse, durant près de vingt ans. Nous n'avons pas à nous en plaindre, car chacun d'eux, ayant un brin de plume à son pinceau, nous a laissé, par ses

lettres ou ses mémoires, une multitude de précieux renseignements sur les artistes, d'abord, et sur la société cosmopolite de son temps. La *Tête de fillette*, par Danloux, n'a pas grand intérêt, mais les deux portraits de Mme Vigée-Lebrun, *Le Comte de Vaudreuil*, peint à Paris en 1784, *La Comtesse Skavronska*, peinte à Naples vers 1791, peuvent compter parmi les meilleures des 662 effigies dont elle s'est déclarée l'auteur. Pour le premier, elle nous a laissé, en outre, un portrait écrit de son noble caractère extrêmement sympathique et d'une très fine analyse ; pour la seconde, elle nous décrit elle-même l'image qu'elle en a faite, après de nombreux détails sur la personne physique et morale, de cette étrange, mais charmante personne : « Le comte de Skavronski m'avait fait promettre de faire le portrait de sa femme avant celui de toute autre personne, je m'y engageais, de sorte que deux jours après mon arrivée, je commençais le portrait où l'ambassadrice est peinte presque en pied, tenant en main et regardant un médaillon sur lequel était peint le portrait de son mari. »

Tandis que Mme Vigée-Lebrun, fêtée, adulée, sollicitée, dans toutes les capitales de l'Europe, ne savait à qui répondre, tant les commandes lui affluaient, le pauvre jeune Prud'hon, revenu d'Italie, luttait à Paris, sans succès, contre la misère. C'est de ces pénibles années, en 1791, que date son *Portrait de Cadet-Gassicourt*, avocat, littérateur, pharmacien, en habit de cheval. L'œuvre, intéressante par les recherches du coloris et de l'éclairage, n'a pas encore cette maîtrise à la fois virile et tendre, cette harmonie plastique et colorée, si attrayante et si poétique, qui devint bientôt sa marque personnelle et inimitable. Les circonstances dans lesquelles elle fut exécutée en expliquent les inégalités et les incertitudes. Le vrai, le rare et noble génie de Prud'hon inspiré des chefs-d'œuvre grecs, éclairé par le sourire du Corrège, éclate mieux dans cette petite esquisse de *L'Impératrice Joséphine* assise sous des arbres. C'est le projet du tableau du Louvre. Rien de plus ferme et de plus souple à la fois, de mieux vu et mieux rendu par un œil et une main d'artiste-poète. Et c'est presque avec le même charme que sa malheureuse compagne, Constance Mayer, se montre son admiratrice passionnée dans une autre esquisse pour un autre tableau du Louvre, sous ce titre inattendu et d'un douloureux contraste avec sa propre destinée : *La Mère heureuse*.

La série des artistes nés dans la dernière moitié du XVIIIe siècle, et qui ont inauguré le XIXe, se clôt par Louis David, et son *Portrait de François de Nantes*, ancien Montagnard comme lui, devenu, comme

lui, un des favoris de Napoléon, conseiller d'État et comte de l'Empire, en attendant qu'il devînt pair de France. Le personnage a été, par David, vu et fixé avec la franchise et l'éclat qu'il savait mettre, quand il voulait, dans les figures, vivantes et réelles, de ses contemporains. Avec quel plaisir et quelle verve il a fait saillir tous les détails de l'uniforme théâtral, tout chargé, surchargé, écrasé, de broderies et d'or, dans lequel se pavane le terroriste assagi, un uniforme dessiné sans doute par le peintre lui-même, et qui pourrait être signé comme le tableau : « Louis David ». Ce morceau de bravoure, daté de 1811, est de peu postérieur au *Sacre* et aux *Aigles*.

Édouard André, on le sait, avait, d'abord, étant garçon, réuni un certain nombre de peintures (dont quelques-unes très remarquables) du XIXe siècle, mais, après son mariage, il n'avait point cru devoir les conserver, les deux époux voulant consacrer toute leur activité et toute leur fortune à l'organisation d'un musée rétrospectif. On ne trouve donc dans ce musée, avec le plafond du grand *hall* peint par Galland, que les deux portraits du donateur lui-même, peint de grandeur naturelle par la donatrice, en 1872, et qui reste l'image la plus exacte de ce galant homme, et celui de la donatrice peint par Hébert, en 1899, l'un des chefs-d'œuvre du vieux maître, dans la dernière, mais la plus belle, période de son talent grandissant jusqu'à sa mort. Ce n'est qu'une tête, moins grande que nature, mais d'une expression si juste et si vive, dans une matière à la fois si solide et si lumineuse, qu'on ne saurait l'oublier.



LES MANUSCRITS A PEINTURES

PAR

M. LE COMTE PAUL DURRIEU

MEMBRE DE L'INSTITUT

LES MANUSCRITS A PEINTURES



Cliché J. E. Bulloz

SAINTE CATHERINE ET UN DES BOUCICAUT EN PRIÈRE, MINIATURE DES « HEURES DU MARÉCHAL DE BOUCICAUT »

Mme Édouard André, qui voulait que toutes les branches de l'art fussent représentées dans le musée qu'elle projetait de créer, avait tenu à faire entrer dans les collections réunies par elle ou son mari deux manuscrits à peintures du Moyen âge.

Ceux-ci furent choisis avec un rare discernement parmi les trésors de livres jadis réunis par M. Guyot de Villeneuve, président de la Société des Bibliophiles françois, et qui furent vendus aux enchères à Paris, en 1900, après la mort de leur propriétaire. M. de Villeneuve leur avait donné les numéros 1 et 2 dans le catalogue de ses livres qu'il avait eu soin de dresser lui-même dès 1898[1], et ce très fin connaisseur était fier, à juste titre, de les posséder.

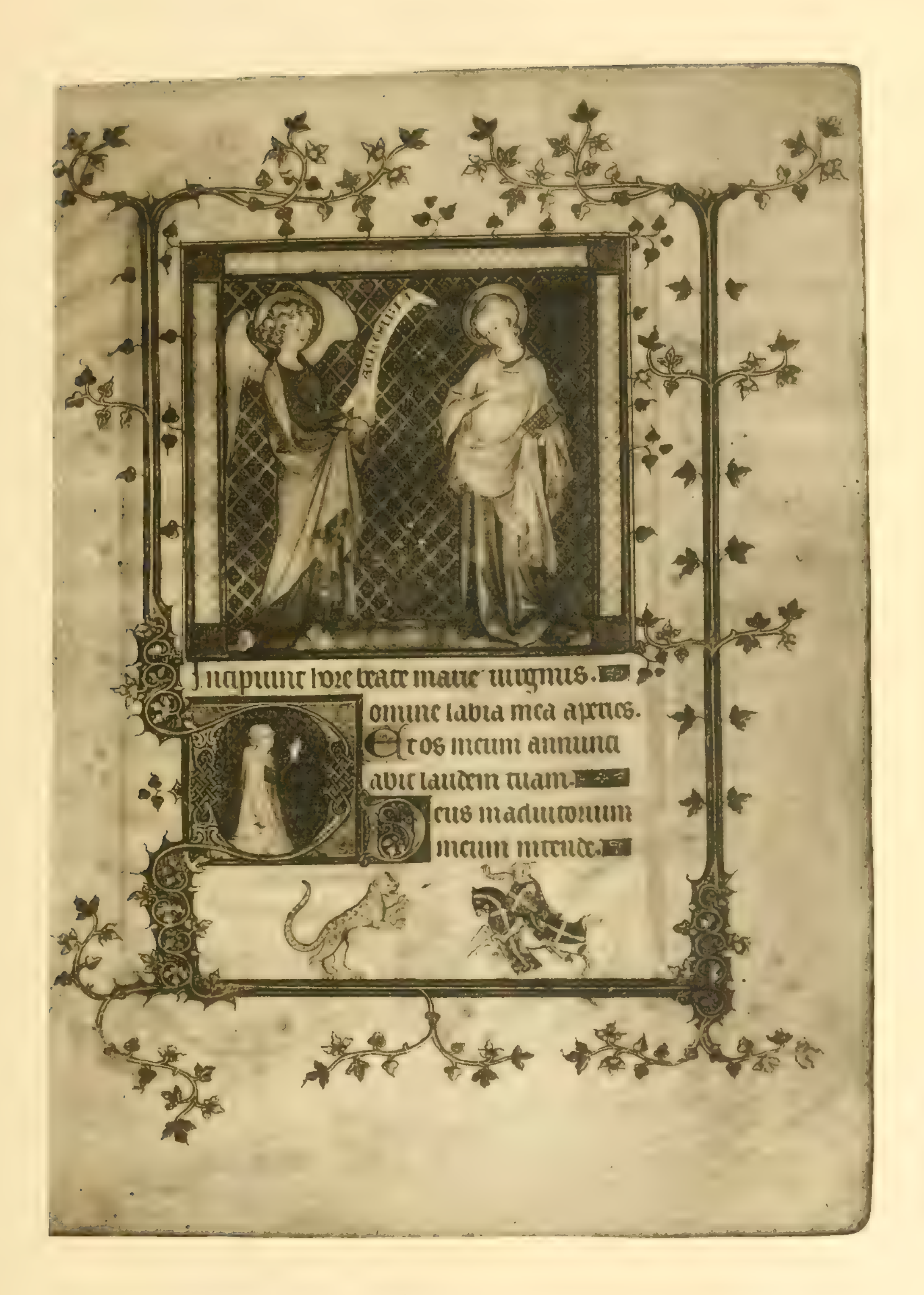
D'une haute valeur intrinsèque par le nombre et la beauté de

1. *Catalogue des livres manuscrits et imprimés... du cabinet de feu M. Guyot de Villeneuve*, Paris, Édouard Rahir, 1900, in-8.

leurs images, ces deux manuscrits ont encore le mérite de constituer des types extrêmement caractéristiques de ce qu'a produit la miniature française à deux époques bien déterminées, et qui comptent parmi les plus brillants moments de son évolution à travers les âges. L'un et l'autre sont des livres d'Heures. Le premier, que M. de Villeneuve appelait « *Heures de Savoie* », d'un format analogue à l'in-8°, date approximativement du second quart du XIVe siècle, et paraît avoir eu pour premier possesseur, au sentiment de M. de Villeneuve, la princesse Jeanne de Savoie, fille unique d'Édouard, comte de Savoie, et de Blanche de Bourgogne, qui épousa en 1329 Jean III, duc de Bretagne, et mourut en 1334. Le second, d'un format sensiblement plus grand et se rapprochant de l'in-4°, a été peint entre 1396 et 1416, sinon même durant la période encore plus restreinte de 1399 à 1407, pour un illustre guerrier du règne de Charles VI, le second maréchal de Boucicaut, Jean II le Meingre (1365-1421), du temps où le maréchal avait encore sa femme, Antoinette de Beaufort, vicomtesse de Turenne, qu'il perdit en 1416.

*
* *

Les *Heures dites de Jeanne de Savoie* ont été décrites par M. G. de Villeneuve d'une manière très exacte : « Elles sont décorées de 12 miniatures pour le calendrier,, de 24 grandes miniatures pour les différents offices, de 20 moins grandes pour les suffrages, de 24 grandes capitales placées au-dessous des 24 grandes miniatures, en tout 80 miniatures. Dans l'intérieur des grandes capitales, l'artiste a peint des personnages. Dans quatre d'entre elles, dont la première, on voit une jeune fille en prière : c'est le portrait de la princesse pour laquelle le manuscrit a été exécuté. Le bas des marges est orné de scènes où figurent des personnages peints *en blanc et noir*, d'une merveilleuse finesse. Dans la marge de la première page, on voit un chevalier portant sur son écu les armes de Savoie et monté sur un coursier dont la housse est également blasonnée de Savoie. Les armes de Savoie se retrouvent en six endroits différents. Toutes les pages sont encadrées par des rinceaux de feuilles de houx dans lesquels se jouent des êtres fantastiques ou grotesques. Le texte est rempli d'une multitude de capitales dans l'intérieur desquelles l'enlumineur a peint des figures humaines ou des animaux. » Complétons cette description en ajoutant que le dessin de toutes ces



L'ANNONCIATION

(ET PORTRAIT PRÉSUMÉ DE JEANNE DE SAVOIE)

PAGE DES « HEURES DE JEANNE DE SAVOIE »

ATELIER PARISIEN DE JEAN PUCELLE, VERS 1330

(Musée Jacquemart-André, Paris)

Héliotypie Léon Marotte

figurines est d'une rare élégance et que l'ensemble témoigne d'un goût exquis dans la combinaison des éléments décoratifs.

M. de Villeneuve avait, d'autre part, très bien reconnu que ce charmant volume se rattache à une catégorie du manuscrits à peintures, constituant une série de première importance pour l'art francais, dont le groupement a été l'objet d'une suite de magistrales études sorties de la plume de mon illustre maître Léopold Delisle [1] et que M. S.-C. Cockerell s'est également occupé à mettre en lumière d'excellente facon [2].

Pris en bloc, ces manuscrits nous montrent des productions d'ateliers de miniaturistes qui ont fleuri à Paris, ou dans la région immédiatement voisine, durant la première moitié du XIVe siècle, sous les règnes des derniers Capétiens directs et de leur successeur Philippe VI de Valois. Parmi les plus remarquablee d'entre eux, je me bornerai à citer ici, pour ne pas me lancer dans une trop longue énumération : une célèbre *Bible* latine de la Bibliothèque Nationale dont l'enluminure a été achevée le 30 avril 1327 (ms. latin 11935); deux volumes d'un *Bréviaire* dit *Bréviaire de Belleville*, antérieur à 1343, plus tard possédé par le duc Jean de Berry (Bibl. Nat., mss. latins 10483 et 10484) [3]; un petit *Missel de l'abbaye de Saint-Denis*, dont le comte Alexandre de Laborde a signalé la présence à l'Art Library du Musée de South Kensington, à Londres, en en publiant deux pages [4]; enfin, sans parler d'autres manuscrits toujours remarquables, tels qu'un *Bréviaire* de la Bibliothèque Nationale qui a été à l'usage du roi Charles V (ms. latin 1052) et un *Bréviaire franciscain* de la Bibliothèque de M. Pierpont Morgan [5],

1. Léopold Delisle, *Le Cabinet des Manuscrits*, t. I, 1868, p. 13; — *Les livres d'Heures du duc Jean de Berry*, Paris, 1884, gr. in-8, extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, nos de février, avril et mai 1884 (p. 16-17 du tirage à part et, dans la *Gazette*, 1884, t. I, p. 284-285); — *Notice de douze livres royaux*, Paris, 1902, in-4, p. 67 et suivantes et pl. XIV à XVII; — *Recherches sur la librairie de Charles V*, Paris, 1907, 2 vol. in-8 et un atlas in-4, t. I, p. 184-185; — *La Bible de Robert de Billyng et de Jean Pucelle*, Paris, 1910, in-4, extrait de la *Revue de l'art chrétien*, no de septembre-octobre 1910; — *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910, in-16.

2. S.-C. Cockerell, introduction à la publication de Henry Yates Thompson, *The Book of Hours of Yolande of Flanders*, Londres, 1905, in-4, p. 13 et suivantes.

3. On trouvera des reproductions d'après les manuscrits latins 11935, 10483 et 10484 dans les publications, déjà citées, de Léopold Delisle : *Notice de douze livres royaux* et *La Bible de Robert de Billyng et de Jean Pucelle*.

4. Comte Alexandre de Laborde, *Les Manuscrits à peintures de la Cité de Dieu*, Paris, 1909, 3 vol. in-folio, t. I p. 232, note 5, et t. III, pl. X.

5. No 12 du grand catalogue illustré des manuscrits de la bibliothèque Pierpont Morgan (Londres, 1906, in-folio).

plusieurs livres de prières, rivalisant entre eux de beauté, qui offrent ce caractère — paraissant leur être commun avec les charmantes *Heures de Savoie* du Musée Jacquemart-André — d'avoir été destinées à des princesses tenant par des liens de famille à la Maison royale de France, et toutes parentes entre elles.

Dans ce dernier groupe rentrent : les minuscules et ravissantes *Heures dites de Jean Pucelle*, provenant vraisemblablement de la reine Jeanne d'Évreux, troisième femme du roi de France Charles IV le Bel (passées, par héritage, de Mme la baronne Adolphe de Rothschild à M. le baron Maurice de Rothschild)[1]; les *Heures de Jeanne II reine de Navarre*, fille du roi de France Louis X le Hutin (collection H. Yates Thompson)[2]; les *Heures de Savoie* faites pour la mère de cette Jeanne de Savoie qui semble bien avoir possédé le manuscrit du Musée Jacquemart-André, c'est-à-dire pour Blanche de Bourgogne, femme d'Édouard, comte de Savoie, manuscrit dont le principal a brûlé à Turin en 1904[3], mais dont quelques feuillets, récemment découverts en Angleterre par Dom P. Blanchard, ont échappé au désastre grâce à cette circonstance, peu édifiante au point de vue moral, mais favorable en l'occasion, qu'ils avaient jadis été distraits du volume[4]; les *Heures de Yolande de Flandre*, fille du seigneur de Cassel et de Jeanne de Bretagne, mariée successivement à Henri IV, comte de Bar, puis à Philippe de Navarre, comte de Longueville (collection H. Yates Thompson)[5]; le *Bréviaire de Jeanne d'Évreux* (Musée Condé, à Chantilly, ms. n° 51)[6]; et un autre délicieux *Bréviaire* de la Bibliothèque du Vatican (fonds d'Ur-

1. Reproductions dans Léopold Delisle, *Les Heures dites de Jean Pucelle*, Paris, 1910, in-16.

2. Reproductions dans Henry Yates Thompson, *The Book of Hours of Joan II queen of Navarre*, Londres, 1899, 2 parties, in-4.

3. Sur l'ensemble du manuscrit, voir : comte Paul Durrieu, *Notice d'un des plus importants livres de prières du roi Charles V : les Heures de Savoie*, Paris, 1911, in-8 (extrait de la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXXII).

4. Dom P. Blanchard, *Les Heures de Savoie ; Facsimiles of fifty-two pages from the Hours executed for Blanche de Bourgogne*, Londres, aux frais de M. Henry Yates Thompson, 1910, in-4. — Cf. Comte Paul Durrieu, *Les Aventures de deux splendides livres d'Heures ayant appartenu au duc Jean de Berry*, Paris, 1911, in-4 (extrait de la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XXX).

5. Reproductions dans *The Book of Hours of Yolande of Flanders*, publié par Henry Yates Thompson, avec introduction de S.-C. Cockerell, Londres, 1905, in-4.

6. Léopold Delisle, *Notice de douze livres royaux*, p. 65-66 et pl. XIX-XX ; *Catalogue des manuscrits du Musée Condé (Chantilly : Le Cabinet des Livres ; Manuscrits)*, t. I (Paris, 1900), p. 48.

bin, nº 603), dans lequel on a pu reconnaître le *Bréviaire de Blanche de France*, fille du roi de France Philippe V le Long et de Jeanne de Bourgogne[1].

Les manuscrits en question méritent sous tous les rapports d'être placés au rang des productions les plus parfaites qu'ait jamais créées, en aucun temps et en aucun pays, la librairie de grand luxe. Disposition du texte, agencements des ornements, délicatesse des peintures, tout y est marqué au sceau de l'art et du goût le plus raffinés.

C'est à Paris, ou tout au moins au cœur de l'Ile-de-France, que ces manuscrits ont vu le jour. Parfois les copistes de leurs textes ont été des Anglais; car, chose curieuse, que les documents d'archives m'ont permis d'établir, il y a eu à Paris, durant la première moitié du XIVe siècle, une véritable colonie d'habiles calligraphes venus d'outre-Manche[2]. Mais les miniaturistes qui ont illustré les volumes étaient tous imbus des pures traditions françaises. Souvent — le fait est à la fois révélé par l'examen des originaux et confirmé par des textes — plusieurs artistes s'associaient entre eux pour décorer un livre. Nous savons, grâce à des inscriptions découvertes par Léopold Delisle, que la *Bible* datée de 1327 a été enluminée par trois collaborateurs nommés Jean Pucelle, Jacquet Maci et Anciau de Cens. Les mêmes artistes ont encore travaillé au *Bréviaire de Belleville*, secondés cette fois par un quatrième coopérateur : J. Chevrier.

De tous ces miniaturistes parisiens de la première moitié du XIVe siècle, le plus célèbre en un temps, et que l'on peut considérer comme le chef de l'école, fut Jean Pucelle, artiste dont la renommée se maintint longtemps[3]. Non loin de lui devait, sans

1. Cf. comte Paul Durrieu, *Notes sur quelques manuscrits à peintures d'origine française ou flamande conservés en Italie*, 1re série, [article I]. Paris, 1911, in-4 (extrait du *Bulletin de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures*, 1re année, fascicule 2). Dans son mémoire de 1910 sur *La Bible de Robert de Billyng et de Jean Pucelle*, Léopold Delisle a publié plusieurs pages du *Bréviaire de Blanche de France*, d'après des photographies que j'avais fait faire à son intention au Vatican.

2. Cf. comte Paul Durrieu, *Un siècle de l'histoire de la miniature parisienne à partir du règne de saint Louis*, Paris, 1909, in-4 (extrait du *Journal des Savants*, nº de janvier 1909), p. 11 et suivantes.

3. Sur Jean Pucelle, en sus des publications déjà citées de Léopold Delisle et de mon propre travail sur *Un siècle de l'histoire de la miniature parisienne à partir du règne de saint Louis*, consulté : Marcel Poète, *Les Primitifs parisiens*, Paris, 1904, in-12 (p. 29); — Henry Martin, *Les Peintres de manuscrits et la Miniature en France*, Paris, in-8, p. 35 et suiv.; — Dr Georg comte Vitzthum, *Die Pariser*

doute, se classer Jacquet Maci, si tant est, comme je le crois, que celui-ci soit le même que Maciot, enlumineur en titre des rois Philippe le Bel et Philippe le Long[1].

Or, les Heures de la collection Jacquemart-André auxquelles M. de Villeneuve attachait le nom de Jeanne de Savoie se rangent au nombre des manuscrits qui fournissent les exemples les plus charmants des créations de l'école de Jean Pucelle. M. S.-C. Cockerell a remarqué que quelques-unes de leurs peintures se rapprochent beaucoup de certaines des meilleures pages des *Heures de Jeanne II, reine de Navarre*[2].

Les petites figurines, peintes sur les marges « de blanc et de noir », surtout, sont d'une telle finesse qu'elles ne sont pas indignes d'une comparaison avec les sujets analogues que l'on peut admirer dans les minuscules *Heures dites de Jean Pucelle* appartenant à M. le baron Maurice de Rothschild; et peut-être ne serait-il pas téméraire de les attribuer au chef suprême de l'école, à Jean Pucelle en personne.

*
* *

Si séduisant que soit le livre d'Heures dont nous venons de parler, il le cède en importance au second des manuscrits à peintures qui fait partie du legs de M. Édouard André, les *Heures du Maréchal de Boucicaut*.

Pour faire comprendre le prix de ce dernier, on me permettra de résumer ici en quelques lignes des études que j'ai publiées sur la question, il y a six ans, en France et en Belgique[3].

De ces études, il ressort que sur les limites du XIV[e] et du XV[e] siècle a vécu et travaillé en France un peintre miniaturiste dont les œuvres sont aussi attirantes par leurs qualités de charme

Miniaturmalerei von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philippe de Valois, Leipzig, 1907, in-8, chap. III; — S.-C. Cockerell, *Introduction* (p. XII) au catalogue de l'*Exhibition of illuminated manuscripts*, faite en 1908 au Burlington Fine Arts Club, Londres, in-4.

1. Cet enlumineur officiel de Philippe le Bel et de Philippe V avait pour femme Marote de Compiegne, qui l'aidait peut-être dans ses travaux.

2. *The Book of Hours of Yolande of Flanders*, p. 14.

3. Comte Paul Durrieu, *La Peinture en France au début du XV[e] siècle*; — *Le Maître des Heures du Maréchal de Boucicaut*, Paris, 1906, in-4 (extrait de la *Revue de l'art ancien et moderne*, t. XIX et XX); — et *Jacques Coene, peintre de Bruges travaillant à Paris sous le règne de Charles VI*, Bruxelles, 1906, in-folio (extrait du périodique *Les Arts anciens de Flandre*, fasc. V).



LA VISITATION

Miniature des « Heures du maréchal de Boucicaut »
École franco-flamande, commencement du XVe siècle
(*Musée Jacquemart-André, Paris.*)

Héliotypie Léon Marotte

qu'intéressantes à analyser pour leurs tendances. D'un excellent dessin, la plupart du temps d'un coloris brillant en même temps qu'harmonieux, les créations de ce maître sont généralement très heureuses de composition. D'autre part, leur auteur se range au premier rang d'un groupe de novateurs qui, rompant avec les vieux errements, se sont efforcés, dans le royaume de France, d'appliquer les principes empruntés à l'observation de la nature sur lesquels, en somme, l'art de la peinture vit encore de nos jours.

Le maître en question, par exemple, avant les van Eyck, avant même les merveilleux artistes qui ont peint pour le duc Jean de Berry les *Très riches Heures* conservées à Chantilly, a tenté souvent de renoncer aux fonds d'or ou de pure décoration que l'on avait l'habitude, aux XIIIe et XIVe siècles, de placer derrière les figures. Il a, pour employer une expression dont je me suis déjà servi ailleurs, « crevé la toile de fond » pour laisser voir des paysages où les plans se succèdent, où la lumière se joue, et qui visent à donner l'aspect de la réalité.

Tout à fait digne d'être étudié comme paysagiste, l'artiste sait aussi se faire portraitiste. J'ai jadis mentionné, dans des manuscrits illustrés de sa main qui sont à Paris, des effigies remarquables du roi Charles VI, du duc Jean de Berry, du duc de Bourgogne Jean sans Peur. J'aurais pu citer encore un autre portrait de Charles VI, peint sur une page d'un exemplaire des *Demandes de Pierre Salmon* conservé à Genève, qui doit être publiée par la Société française de reproductions de manuscrits à peintures[1].

Un tel virtuose du pinceau méritait d'être en faveur auprès de ses contemporains. C'est, en effet, ce qui se produit. Le duc Jean de Berry l'a employé, en ne lui donnant toutefois, semble-t-il, qu'une situation relativement secondaire parmi ses « ouvriers ». En revanche, c'est à lui que fut réservé le principal rôle dans l'illustration d'un célèbre exemplaire du *Livre des Merveilles du Monde* exécuté pour Jean sans Peur entre 1404 et 1413.

L'artiste n'a pas seulement travaillé dans le Royaume des fleurs de lys. J'ai retrouvé à Turin un livre d'Heures fait à Milan pour les Visconti de Milan, dont les peintures sont certainement de sa main. Le maître appartient donc à la catégorie de ces artistes qui, comme j'avais récemment occasion de le rappeler dans un article donné au

1. Voir, en attendant, ce qu'a dit du manuscrit mon confrère M. Hippolyte Aubert dans la *Bibliothèque de l'École des Chartes*, t. LXXII, 1911, p. 296.

Journal des savants[1], ont quitté la France, du XIII[e] au XVI[e] siècle, pour aller chercher fortune au sud des Alpes.

Les inductions qu'il est possible de tirer de l'examen critique des manuscrits à miniatures, relativement à la carrière qu'a dû remplir l'artite, cadrent de la manière la plus complète avec ce que les documents écrits de l'époque nous apprennent d'un peintre enlumineur nommé Jacques Coene, originaire de Bruges, qui en 1398 était déjà fixé à Paris, qui s'en alla pour quelque temps, en 1399, travailler à Milan, puis, rentré en France, y fut employé en 1404 par le duc de Bourgogne, et dont les connaissances techniques étaient particulièrement prisées de ses contemporains.

Il serait donc très possible que le maître dont je parle ne fût autre que ce Jacques Coene, peintre brugeois devenu Parisien d'adoption. Je dois même dire que les arguments que j'ai développés à l'appui d'une semblable conclusion ont fait impression sur des critiques familiarisés avec la connaissance des manuscrits à peintures[2]. Cependant il m'a semblé prudent, jusqu'à la découverte d'un document plus formel que ceux que j'avais à ma disposition, de ne jamais présenter encore l'identification avec Jacques Coene que comme une simple hypothèse et de me borner à désigner le maître, au moins pour le moment, par un surnom provisoire.

Ce surnom, je l'ai emprunté au manuscrit qui me semblait constituer par l'ensemble de ses peintures comme le bouquet de l'œuvre du maître. Et ce manuscrit ainsi choisi par moi pour type et élément de désignation, ce fut précisément le second des manuscrits à peintures du Musée Jacquemart-André. C'est d'après lui que j'ai donné droit de cité, dans l'histoire de la peinture française et franco-flamande, au « Maître des *Heures du Maréchal de Boucicaut* ».

Mon choix était justifié par la beauté et le nombre des miniatures ornant le volume. Le « Maître des *Heures du Maréchal de Boucicaut* » n'y a pas exécuté moins de quarante-deux miniatures à pleines pages, toutes traitées avec le plus grand soin[3].

1. Paul Durrieu, *Un artiste français miniaturiste en titre du Pape, à Rome, dans la première moitié du XV[e] siècle* (*Journal des Savants*, avril 1912, p. 145 et suiv.).

2. Hermann Brandt, *Die Anfänge der deutschen Landschaftsmalerei im XIV. und XV. Jahrhundert* (dans la collection des *Studien zur deutschen Kunstgeschichte*), Strasbourg, 1912, in-8, p. 66 et suiv. Voir, sur la question, le R. P. J. van den Gheyn, *Deux livres d'Heures (nos 10767 et 11051 de la Bibliothèque royale de Belgique), attribués à l'enlumineur Jacques Coene*, Bruxelles et Paris (Vromant et C[ie]), in-8.

3. M. G. de Villeneuve a consacré à l'étude du manuscrit une luxueuse publi-



LE MARÉCHAL DE BOUCICAUT ET SA FEMME EN PRIÈRE. AU-DESSUS, LA VIERGE.
MINIATURE DES « HEURES DU MARÉCHAL DE BOUCICAUT ».

Une des plus dignes d'attention, parmi ces images, est la 13e, que nous reproduisons. Elle nous montre à genoux, au-dessous d'un buste de la Madone glorieuse qui apparaît au ciel, les premiers possesseurs du livre d'Heures : le maréchal de Boucicaut accompagné d'un ange, et sa femme Antoinette de Beaufort-Turenne.

M. de Villeneuve inclinait à chercher d'autres portraits dans le reste du volume. Sur certaines pages il voulait retrouver encore le maréchal, puis son frère Geoffroy le Meingre, dit Boucicaut le jeune, son chapelain Honorat Durand, rédacteur présumé du *Livre des faits* du bon maréchal, son compagnon d'armes à Nicopolis, Guy VI de la Trémoille, etc. J'estime que sur ce chapitre il convient de ne pas se laisser trop entraîner. Mais, si je fais des réserves sur la valeur iconographique et historique de certaines figures, je n'en fais aucune sur le mérite d'art. Les *Heures du Maréchal de Boucicaut* constituent un admirable volume.

Le maréchal Jean II le Meingre mourut sans laisser après lui de fils vivant. Son livre d'Heures parvint à son neveu Jean le Meingre, qui mourut en 1490, fils de son frère cadet Geoffroy, dit Boucicaut le jeune. Possesseur du volume, ce Jean le Meingre, le dernier des Boucicaut, y fit ajouter une quarante-troisième miniature à la fin du volume. Dans cette peinture, que nous reproduisons aussi, Jean le Meingre est représenté assistant à la messe dite par saint Grégoire. La page est très belle. On a proposé d'y reconnaître une œuvre de Jean Foucquet[1]. L'attribution n'est pas soutenable. Mais les têtes des personnages, surtout celle de Jean le Meingre, qui pourrait bien être d'une autre main que le reste de l'image, sont modelées avec une finesse et une fermeté dignes d'un grand maître.

A la mort du dernier Boucicaut, son héritage, y compris le livre d'Heures, passa à son cousin germain Aymar de Poitiers, seigneur de Saint-Vallier, grand-père de la fameuse Diane de Poitiers. Suivant une coutume très répandue, le manuscrit fut approprié à l'usage du nouveau propriétaire. En beaucoup d'endroits, les armes du maréchal de Boucicaut, répétées à foison dans le volume, et sa devise qui était : « *Ce que vous voudrez* » furent surchargées des armoiries de la maison de Poitiers et de la devise : « *Sans nombre* ».

La suite des destinées du volume ne laisse pas d'être assez

cation faite par la Société des Bibliophiles françois : *Notice sur un manuscrit du XVe siècle : Les Heures du Maréchal de Boucicaut*. Paris, 1889, in-4, avec dix planches, tantôt tirées en noir, tantôt rehaussées de couleurs.

1. *Catalogue des livres... de feu M. Guyot de Villeneuve*, p. 5.



JEAN LE MEINGRE ASSISTANT A LA MESSE DE SAINT GRÉGOIRE

MINIATURE AJOUTÉE AUX « HEURES DU MARÉCHAL DE BOUCICAUT »

piquante. Il eut successivement pour propriétaire deux maîtresses de rois de France : Diane de Poitiers, duchesse de Valentinois, connue d'ailleurs pour son amour des beaux livres, et Henriette de Balzac d'Entraigues, marquise de Verneuil. Du temps où il appartenait à cette dernière, dont les armoiries et les chiffres furent ajoutés sur le premier feuillet[1], le livre de prières du brave maréchal servit de mémorial de famille pour rappeler la naissance des deux enfants que la marquise de Verneuil eut d'Henri IV : le futur duc de Verneuil, né en 1601, et sa sœur, Gabrielle-Angélique, devenue plus tard duchesse d'Épernon[2]. C'est le roi vert-galant qui inscrivit de sa propre main la mention relative à cette seconde naissance.

Après les deux brillantes favorites de rois, la liste des possesseurs successifs du volume nous présente, du temps de Louis XIV, une figure beaucoup plus austère : celle du premier lieutenant général de police à Paris, le fameux Gabriel Nicolas de La Reynie (1625-1709), qui était grand bibliophile.

Une période obscure s'ouvre plus tard. Tout ce que l'on sait, c'est que le manuscrit émigra en Angleterre ; c'est, en effet, d'un amateur anglais que M. Guyot de Villeneuve l'acquit pour le rapatrier en France, au mois de février 1887.

A la vente des livres de M. de Villeneuve, on put craindre que le précieux volume ne reprît le chemin de l'étranger. Mme Édouard André, pour s'en assurer la possession, dut avoir la hardiesse de le pousser aux enchères jusqu'à un prix extrêmement élevé et jugé presque excessif à l'époque.

Aujourd'hui, grâce à la fondation du Musée Jacquemart-André, le sort du livre est fixé. Les précieuses *Heures du Maréchal de Boucicaut* appartiennent définitivement à la France, sous la garde de l'Institut. C'est une conclusion de ses aventures infiniment heureuse, et dont ne sauraient trop vivement se réjouir ceux qui aiment que les belles œuvres d'art restent aux pays qui les ont vu créer.

1. Page reproduite en couleurs dans la publication de M. G. de Villeneuve.

2. Le fac-similé des inscriptions relatant ces naissances a été donné par M. de Villeneuve en regard du fol. 17 de sa publication.

LA SCULPTURE

PAR

M. ANDRÉ MICHEL

CONSERVATEUR AU MUSÉE DU LOUVRE



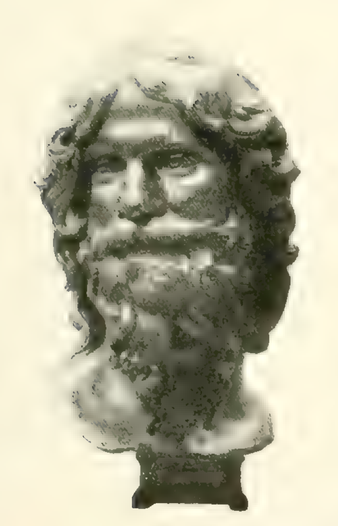
Cliché J.-E. Bulloz.

SCÈNES DE LA LÉGENDE DE SAINT ÉMILIEN, BAS-RELIEF EN MARBRE. ÉCOLE ITALIENNE, XVe SIÈCLE.

LA SCULPTURE

I

LA RENAISSANCE ITALIENNE



Cliché J.-E. Bulloz.

TÊTE EN BRONZE, PAR RICCIO.

Quand il aura traversé tous les salons du rez-de-chaussée où tant de belles choses l'arrêteront au passage, le visiteur sera accueilli, au bas de l'escalier à double révolution qu'illumine de son rayonnement de fête la fresque de Tiepolo, par le buste d'un amiral de la Sérénissime, dans la manière grave et forte d'Alessandro Vittoria... Les degrés franchis, un balcon surplombant la grande galerie le conduira au seuil du musée des sculpteurs italiens.

Je revois encore dans le désordre de leur lent aménagement ces salles, si longtemps interdites, où Courajod avait obtenu l'autorisation de m'introduire. Ce n'est qu'après la mort de son mari que Mme André en entreprit l'installation ; par une série de retouches successives, elle avait fait de cette partie de son hôtel un modèle vraiment parfait de musée intime annexé à une demeure patri-

cienne. Deux plafonds vénitiens recouvrent les deux côtés inégaux de la galerie. Sur la haute corniche qui les sépare, au-dessus d'une frise où luttent et s'escriment des guerriers en grisaille contemporains de Carpaccio, passe un grand lion de Saint Marc, héraldique, rugissant et débonnaire. Au centre de la salle, une belle table à jeu, de marbre est blasonnée aux armes des Giustiniani, les fondateurs de la fameuse chapelle de San Francesco della Vigna. Chaque encadrement de porte rappelle une province, une école ou un maître : voici d'abord une décoration de facture pleine et large, où des *putti* caressant des oiseaux ou portant des corbeilles de fruits alternent avec des sirènes, des chimères, des hippocampes et des griffons : évocation de l'ornementation florentine, au début du xvie siècle, au temps de Benedetto da Rovezzano. A côté, un lavabo, formé de pièces composites, avec des angelots aux draperies collantes et au modelé plat, est un travail lombard dans le style du maître de San Trovaso. Et c'est aussi d'un atelier du Nord de l'Italie que provient une autre porte en pierre d'Istrie, tandis que les deux *putti* râblés qui jouent sur le linteau voisin font penser au style de Michelozzo...

Pour compléter cette première impression d'ensemble et situer immédiatement le visiteur dans le milieu historique et moral où il est convié, les *stemmi* des Médicis et tout un armorial florentin ennoblissent les murailles, et, çà et là, des médaillons ou des bustes font apparaître les effigies illustres du vieux Cosme, de Sigismond Malatesta, de Ludovic le More, d'un Colleone, du marquis de Gonzague. C'est Florence et Venise, c'est Milan et Rimini qui vous accueillent. Avant même que les yeux aient pu examiner une à une les sculptures ici groupées, l'esprit est averti, orienté, la sensibilité émue, l'imagination mise en branle.

Entreprenons maintenant notre promenade méthodique. — Le public a eu dès le premier jour à sa disposition un guide-catalogue que M. Émile Bertaux a rédigé avec une promptitude vraiment admirable, si l'on considère tout ce qu'il y a mis de renseignements précis et précieux. Essayons aujourd'hui, autant que la chose est possible en quelques pages, de caractériser tout ce qui pourrait ici servir à illustrer l'histoire de l'art italien.

Le plus ancien témoin que l'on rencontre est une petite figurine de marbre, un *Apôtre* à phylactère, portant crânement la tête comme le *Saint Eloi* de Nanni di Banco et qui semble bien être sorti d'un des ateliers qui, au début du *quattrocento*, entre le Dôme et Or San Michele, préparaient le grand siècle de la sculpture florentine. Tout

près de lui, une petite *Sainte Barbe* en pierre, du xve siècle français, un peu lourde et rustique, mais éclairée d'un délicieux sourire, évoque discrètement, modestement, dans son réalisme honnête et sain et d'une bonhomie charmante, le souvenir de ces maîtres d'au delà les monts, que Ghiberti connaissait et prisait.

Mais voici, avec une évidence d'authenticité incontestable, un grand nom et une belle œuvre. A qui attribuer, sinon à Luca della Robbia lui-même, cette *Madone* en terre cuite émaillée, dont l'émail a souffert, mais dont la filiation clairement écrite sur son charmant visage, peut aisément se reconstituer? Dans l'œuvre du maître, elle prend place entre la *Madone* de San Pierino et la *Madone* des Innocents. Comme la première, dont elle est toute proche, elle est la *sorella,* plus encore que la mère, serrant dans ses bras, avec une tendresse déjà inquiète, le *bambino*, le *fratello*, qui bénit de la droite et serre dans la main gauche, que viennent effleurer les doigts de Marie, une pomme. L'ajustement du corsage serré à la taille par une large ceinture rappelle la *Madone* de la Via dell' Agnolo et la tête de l'Enfant est aussi, dans les deux œuvres, d'une frappante ressemblance. Mais la petite robe qui le couvre dans le tympan florentin a ici disparu et, comme dans la *Madone* de San Pierino, sa nudité n'est plus voilée que par un pan du manteau maternel. La Vierge



Cliché J.-E. Bulloz

LA MADONE AVEC L'ENFANT
BAS-RELIEF EN TERRE CUITE ÉMAILLÉE
PAR LUCA DELLA ROBBIA

elle-même est encore une simple fille de Florence, comme Luca en voyait tous les jours, assises au pas de leur porte, quand il regagnait sa maison de la via San Egidio, — et ce naturalisme délicat, tout pénétré de tendresse et de vérité, est comme la marque propre de Luca.

La collection possède plusieurs autres morceaux de l'atelier des Robbia. Une jolie *Madone avec l'Enfant*, d'Andrea, est inscrite dans un rectangle dont la partie supérieure s'arrondit en dôme, encadré d'une de ces bordures dont Luca avait emprunté tous les éléments aux jardins de Florence ; l'émail a malheureusement souffert. Une grande et très belle *Annonciation*, revêtue d'un émail blanc immaculé, peut compter parmi les meilleurs morceaux de Giovanni. La Vierge, enveloppée d'un ample manteau, noué sur la poitrine et recouvrant une robe sans taille, tient entre ses mains le livre ; les yeux levés vers l'annonciateur, elle reçoit et accepte humblement le message. La figure pleine, ronde et un peu forte, ne saurait être attribuée à Andrea ; c'est bien une œuvre de Giovanni, mais de sa meilleure qualité.

Et c'est encore à lui ou à son atelier qu'il faut donner la statue d'un saint franciscain, en robe grise, nouée à la taille de la cordelière blanche, tenant d'une main la palme des martyrs et de l'autre un livre bleu et doré ; le visage, les mains et les pieds, qui posent sur un tapis de gazon vert, sont réservés en terre cuite sans émail.

Le grand nom de Donatello sera venu d'abord à l'esprit du visiteur, qui, en traversant la grande galerie du rez-de-chaussée, n'aura pas manqué de s'arrêter devant le *Saint Sébastien* depuis longtemps fameux. C'est un petit bas-relief qui avait appartenu à Eugène Piot et qui, dans une vente d'avril 1870, échut à un modeste antiquaire. L'œuvre ne sortit de la boutique qui lui donna asile pendant les deux sièges de Paris que pour passer aux mains d'Édouard André, pour le prix — le croira-t-on — de 3 000 francs ! Supposez que ce bronze passe demain en vente publique et demandez-vous jusqu'où il monterait... Rêves désormais superflus, grâce à Dieu, de commissaire priseur ! Ce petit bas relief est un chef-d'œuvre. Ces raccourcis héroïques, ce tête à tête tragique de la victime et des bourreaux ; l'anatomie du corps supplicié, lié par les poignets, suspendu par les coudes, les deltoïdes et les pectoraux comme à vif et gonflés ; ce torse velu, lardé, transpercé de flèches ; l'application sinistre des archers qui, tirant à bout portant, visent cependant comme à un concours ; le mouvement de l'ange apportant au saint

la palme et la bénédiction; — un mélange singulier de négligences, de résumés hâtifs et de science profonde; mais partout la maîtrise souveraine, le don de caractériser, d'enfermer dans un cadre minus-



Cliché J.-E. Bulloz.

LE MARTYRE DU SAINT SÉBASTIEN, BAS-RELIEF EN BRONZE PAR DONATELLO

cule les formes les plus vivantes, les plus pathétiques, les plus puissantes; une volonté dominatrice, emportée à la fois et réfléchie, mettant partout son empreinte; la composition conduite de la ronde-bosse jusqu'aux dégradations du *stiacciato* le plus menu, depuis la tête et le torse du saint émergeant de la masse jusqu'à l'aile de l'ange

qui va se perdre et comme se fondre dans le champ du bas-relief; enfin, la beauté suprême de la matière, une incomparable fonte à cire perdue; tout porte la marque impérieuse du maître, tout est pour émouvoir les yeux et le cœur des amoureux du *quattrocento*.

On retrouvera encore Donatello dans la galerie que nous avons quittée un moment pour aller admirer ce chef-d'œuvre. Voici un bon stuc d'après la *Madone* des Pazzi, — un tympan, non pas de Donatello mais tout à fait donatellesque, en terre cuite polychromée, représentant *Le Christ mort pleuré par deux Saintes Femmes* et soutenu par un ange; la désolation et la douleur y sont exprimées avec la fougue des plus dramatiques bas-reliefs de Padoue. Voici enfin deux magnifiques *Angelots*, porteurs de candélabres, herculéens, que l'on dirait descendus des rondes de la *cantoria*, enguirlandés de fleurs, triomphaux et rieurs, presque bachiques, ayant, en manière d'épaulettes sur leurs robustes omoplates, un semis de plumes finement ciselées d'où se dégagent, pour battre l'air, deux petites ailes frissonnantes. Ils proviennent aussi de la collection Piot — et ce n'est plus une formule banale de dire, à propos de pareils morceaux, qu'ils suffiraient à l'honneur d'une collection. Faut-il maintenir à Donatello un buste en bronze de *Louis de Gonzague* dont un autre exemplaire, sensiblement moins bon, est au musée de Berlin? Courajod le croyait plutôt de Nicolas Baroncelli. — Parmi les nombreux bas-reliefs de marbre dont il m'est impossible d'aborder l'étude, se trouve une *Madone entourée de cinq anges*, dont le musée de Berlin possède une esquisse en terre cuite et un stuc, attribués par M. Bode à Donatello. Elle rappelle un peu par sa facture la *Vierge des Médicis*... J'aurai le courage d'avouer que, à mon gré, si ce morceau était — et j'hésite à le croire — de Donatello, il n'ajouterait rien à sa gloire.

Après Donatello, voici donc ceux qui plus ou moins naquirent de lui. Les uns, comme Bertoldo et Bellano, s'inspirèrent directement de ses leçons, allumèrent leur esprit à la flamme de son génie et méritèrent que la distinction fût quelquefois difficile entre leurs imitations et les œuvres originales du maître. Les autres adaptèrent son exemple et ses enseignements à leur moindre génie, plus délicat et plus tendre, quelquefois aussi à leur désir de plaire à une clientèle plus sensible à la grâce qu'à la passion et à l'austère beauté. Puisque nous en étions aux bronzes, disons tout de suite qu'on trouvera ici de Riccio, qui fut, par Bertoldo, le disciple de Donatello, une série de petites pièces de la plus belle qualité. On ne

pourra, hélas! se rendre compte de la légèreté de la fonte et se donner la joie de caresser ces menus chefs-d'œuvre, dont on oserait dire que l'on jouit presque autant par le toucher que par la vue. Un musée public n'est plus une galerie intime; il faut prendre ses précautions contre les amateurs trop sensibles qui, après avoir caressé un bibelot précieux, ne résisteraient pas à la tentation de le glisser dans leur poche. M. Émile Bertaux a dû faire sceller sur les tables où ils sont exposés tous les objets offerts à l'admiration et aux convoitises des visiteurs. On pourra goûter du moins la beauté des patines, l'élégance savoureuse du dessin, les raffinements de la ciselure et la finesse des modelés. Je n'ai ni le temps ni la place de m'arrêter à chaque pièce : il suffira d'indiquer que du *Moïse* (pour ne pas citer d'autres morceaux) de Riccio à l'*Hercule terrassant le Centaure Nessus*, on aura à admirer une suite de parfaits chefs-d'œuvre. Celui-ci est de Jean de Boulogne ou Boullongne, de Douai. (Essayons de lui restituer son vrai nom en dépit de la tradition plus indéracinable encore qu'erronée qui, depuis le XVIIe siècle, de Gian Bologna, a fait chez nous Jean de Bologne!)



Cliché J. E. Bulloz

LA MADONE AVEC L'ENFANT, BAS-RELIEF EN STUC PEINT PAR DESIDERIO DA SETTIGNANO

Un maître chez qui la tradition donatellesque s'amenuisa en élégances plus effilochées — et qui apprit, à Rimini, de Leo Battista

Alberti, comment on fait flotter et onduler au vent les draperies et les chevelures féminines, « pareilles à des flammes », — Agostino di Duccio, pourrait être nommé ici à propos d'un stuc polychromé où la Vierge, toute jeune, tient sur ses genoux le corps de son Fils descendu de la croix; et l'on aurait — l'attribution admise, — le plus *donatellesque* des « Agostino » connus. Qu'il suffise de dire, sans prétendre à connaître l'auteur, que, devant un pareil morceau, on pense à ces deux influences possibles et combinées.

Le charmant Desiderio da Settignano est, de tous les disciples de Donatello, le mieux représenté au Musée Jacquemart-André. Une tête de *San Giovanino* en terre cuite,évoque le souvenir de ces délicieux *bambini*, qui, au sortir des bras de leurs mères florentines, deviendront les éphèbes, ou plutôt les garçonnets, fièrement campés en faction devant le sarcophage de Carlo Marsupini. Et voici, dans un beau relief de marbre, l'un d'entre eux, élevé en dignité, animé d'un lyrisme plus viril, aspirant à de plus hauts exploits, héroïque et charmant, revêtu d'une armure dont la sobre et fière élégance s'accorde merveilleusement à sa tête ardente, virginale et grave, couronné d'une branche de lauriers que noue, sur sa chevelure, un double ruban déroulé en banderoles. M. Émile Bertaux lui a consacré une belle étude dans les *Mélanges Lemonnier* qui viennent de paraître.

Un stuc de la plus délicate polychromie, — où la Vierge assise de trois quarts, sur un fond de ciel, de verdure et de fleurs, présente à l'adoration des passants l'Enfant qu'elle soulève de ses deux mains, à hauteur de son épaule, — évoque aussi le nom de Desiderio ; il pourrait prendre place dans l'œuvre du maître, entre la *Madone* de Turin et la *Madone* de la Via Cavour.

Parmi les sculptures florentines que, depuis son mariage, elle avait, au cours de ses voyages en Italie et du vivant de son mari, ajoutées à sa collection, Mme Édouard André attachait une exceptionnelle importance aux *Vertus* exécutées à Rome par Verrocchio pour le tombeau de Francesca Pitti, femme de Giovanni Tornabuoni. Courajod en entretint la Société des Antiquaires, M. Bode les publia, et Muntz les faisait connaître (octobre 1891) aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*, qui les reproduisait en héliogravure. Il me sera donc permis de renvoyer tout simplement le lecteur à la littérature du sujet, qui s'est d'ailleurs enrichie, depuis ces temps lointains, d'autres contributions. On peut affirmer aujourd'hui que le tombeau de Francesca se trouvait à Santa Maria sopra Minerva,



BUSTE DE JEUNE HOMME

Bas-relief en marbre par Desiderio da Settignano

(Musée Jacquemart-André, Paris)

dans une chapelle décorée par Ghirlandajo, et que Verrocchio s'était inspiré, pour les bas-reliefs de l'accouchement et de la mort, recueillis au Bargello, d'un sarcophage païen de la villa Faustina où est sculptée la mort d'Alceste. Quant aux Vertus (les trois Vertus théologales et une quatrième, la *Justice*, ajoutée sans doute pour la symétrie), il subsiste encore, sur la place qu'elles occupaient, une incertitude assez difficile à résoudre dans l'état actuel de notre documentation. Pour ce qui concerne leur valeur intrinsèque, on peut bien dire qu'elles ne comptent pas parmi les chefs-d'œuvre du maître. — Mais ce sont des pièces d'un intérêt historique capital, et que tous les grands musées peuvent envier au Musée Jacquemart-André.

Aux grands noms que nous venons de prononcer, on peut ajouter celui d'Antonio Rossellino, dont on retrouve, parmi les stucs réunis par M. et Mme André, les types familiers de Madones. Est-ce à lui qu'il faut attribuer aussi une assez mystérieuse et très charmante *Madone* de marbre, représentée à mi-corps, avec l'Enfant debout auprès d'elle ? La provenance en est inconnue ; c'est, je crois, une des rares pièces dont on ne saurait dire quand et comment elle entra dans la collection André. L'Enfant est assurément très rossellinesque et l'on en retrouverait, avec des variantes toujours apparentées, le type reconnaissable dans toutes les œuvres les plus charmantes du maître. La Vierge, dont le manteau garde sur les bordures quelques traces des « froncés » donatellesques, a, dans l'expression de son visage aux modelés plus ressentis, dans le mouvement de sa tête rejetée en arrière, quelque chose de plus moderne. On pourrait penser au « Maître des Madones de marbre », si l'œuvre ne dépassait pas la valeur moyenne des morceaux groupés sous cette étiquette provisoire... Et c'est peut-être, somme toute, — à ne considérer que la tête de la Madone, — avec le bas-relief en marbre du musée de Berlin, qui passe pour avoir été trouvé dans une villa près de Sienne après avoir appartenu à la chapelle domestique ou à la *guardaroba* des Médicis au palais Pitti[1], qu'on arriverait à instituer le rapprochement le plus utile, — les différences entre les deux morceaux restant d'ailleurs sensibles.

Autour des œuvres d'intérêt majeur que nous venons de signaler, un grand nombre de morceaux, recueillis au cours de leurs voyages par M. et Mme Édouard André, éveillent au passage, dans la mémoire du visiteur, de bons souvenirs d'Italie. Ce *Manneken-pis*, joufflu,

1. Voir W. Bode, *Denkmaler...*, pl. 328, et la deuxième édition, recemment parue du cinquième volume du catalogue du Musée de Berlin, n° 137.

robuste et goguenard, dont le visage rond s'égaie d'un gros rire, vient en droite ligne de l'atelier de Bugiano; — ces profils de César, de Faustina, de philosophes ou d'empereurs étaient encastrés jadis dans quelques bandeaux de cheminée, quelque frise ou quelque muraille de palais florentin. Il est, dans le nombre, des effigies illustres dont la ressemblance fortement marquée et la facture nous ramènent aux maîtres du premier plan. Ce médaillon en marbre de Sigismond Malatesta, aux yeux bridés, au sourire ironique, intelligent et cruel, à qui l'attribuer sinon à Matteo de Pasti lui-même? Et ce Ludovic le More, aux gros yeux bovins à fleur de tête, au menton noyé dans la graisse, nous conduit à Omodeo.

C'est à Faenza que fut acheté un bas-relief à trois compartiments (reproduit ici en tête de chapitre) où sont racontés à fleur de marbre, — dans le style anecdotique dont les Rossellino et Benedetto da Majano illustrèrent les tombeaux et les châsses de Filipo Lazzari, de saint Savin, de Santa Fina, la prédelle de l'*Annonciation* d'Arezzo, — trois épisodes de la légende de saint Émilien. On voit le saint d'abord occupé à construire une meule — et tandis qu'il tasse le foin autour de l'armature d'un piquet central, une main divine émergeant d'un nuage paraît au-dessus de sa tête; interrompant sa besogne, il porte vivement, avec le geste expressif d'un homme qui serait pris d'une rage de dents, la main sur sa joue gauche. Près de lui, un compagnon tient sa fourche et retourne le foin, cependant que la même main divine, sortant de sa manchette de nuages, se pose sur sa joue. Fond de paysage et de montagnes couronnées de châteaux. C'est ensuite la scène des funérailles; devant une rue étroite, sous un ciel rayé de nuages horizontaux, passe le cortège; le corps enveloppé d'une longue robe est couché sur un char traîné par des petits bœufs; le clergé groupé autour d'un évêque et quelques laïques l'escortent; aux fenêtres des maisons, apparaissent des têtes curieuses. Enfin devant la châsse encastrée au mur d'une chapelle, deux hommes tiennent sous les aisselles un troisième personnage, qui semble fort agité. Des enfants et des spectateurs sont groupés à droite et à gauche. Et c'est ici l'illustration très fidèle de trois épisodes de la légende du saint (*Acta Sanctorum*, 6 novembre, t. III, p. 294), que je voudrais pouvoir citer d'après le texte original. Après la destruction de Faenza par les Lombards, on avait perdu la trace du tombeau de saint Émilien. Quand on se reprit à vivre, les troubles passés, un jour que deux citoyens travaillaient à construire une meule, sans se douter qu'ils étaient précisément à l'endroit où gisait la sainte dépouille, ils

furent fort surpris d'y recevoir une formidable gifle (*colaphum magnum*). Après s'être accusés réciproquement, ils vont devant le comte Bernard et sa femme Théodelinde, qui, pressentant un miracle, décident de faire des fouilles à l'endroit même où la gifle divine fut administrée aux plaignants. On trouve le corps (*mira suavitate flagrans tanquam aromatibus conditum esset*); on le charge sur un chariot traîné par des bœufs pour le conduire à la basilique. Mais, à peine attelés, les bœufs refusent de marcher (*nullis hortaminibus, vel punctionibus ulterius procedebant*). La comtesse se tourne alors vers son mari et lui suggère que le saint ne veut pas entrer dans la basilique avant qu'une donation lui ait été faite, *quia non sine dote sanctus vult ingredi basilicam*. La donation est aussitôt constituée; on se remet en route, *mediocri gradu*. Et le peuple et le clergé, avec des hymnes et des acclamations, escortent le saint jusqu'à la basilique où le corps est déposé dans une *archa marmorea*. Des miracles ne manquent pas de s'y produire. Et en voici un justement, dans le troisième compartiment de notre bas-relief: *vir nobilis de Castro Doraloli demoniacus erat. Ad corpus sancti Emiliani veniens plane liberatus est.* Il ne manqua pas, on le devine, de faire lui aussi une belle donation.



Cl. J. F. Bulloz.

VIERGE EN PRIÈRE

STATUE EN BOIS POLYCHROMÉ ET DORÉ

ÉCOLE SIENNOISE, XVe SIÈCLE

Au milieu de la salle, une *Madone* de crèche, à genoux, sans doute siennoise, attirera l'attention et charmera l'œil par la gravité de son oraison et surtout par la beauté de sa polychromie, où les ors fanés, les tons feuilles mortes relevés de quelques rouges éteints, forment une harmonie d'une plénitude et d'une douceur infinie.

On en pourrait dire autant d'un grand relief acheté à Bologne, où la Vierge est assise sous un dais à coquille, et dont la polychromie, faite également de teintes mordorées et havane réchauffées de rouges en sourdine, est d'une opulence grave et amortie. Elle fait un peu penser à ces grandes *Madones* assises sur des trônes à coquilles attribuées à un énigmatique « maître des Marches », à un Dalmate hypothétique, du début du XVIe siècle, influencé par Guido Mazzoni; mais la draperie est ici plus souple, même plus chiffonnée par endroits et plus large, et semble conserver quelques lointains souvenirs de Jacopo della Quercia. De pareils morceaux sont de vraies trouvailles d'amateur. Ils réchauffent de leur doux rayonnement le panneau où ils prennent place.

Nous voici arrivés aux confins des écoles de l'Italie septentrionale où le médaillon de Ludovic le More nous avait déjà introduits. Un bas-relief, vénitien plutôt que génois, où l'on voit saint Michel, juvénile et chevaleresque, armé de pied en cap, le manteau flottant au vent de ses ailes frémissantes, terrassant le dragon, est un charmant morceau de la plus rare élégance. Un très beau buste en bronze, qui pourrait être de Riccio ou de son atelier, porte le nom d'Euripide gravé en caractères grecs, au-dessous d'une tête d'homme barbu tout éclairée d'intelligence et de noblesse, en dépit de son air un peu fruste.

Un petit guerrier, mutilé, dans une armure vaguement antique, avec ses cheveux bouclés, ses formes maniérées et son geste de lamentation, pourrait très bien prendre place dans la série des fragments provenant de la chapelle funéraire de Gaston de Foix, dispersés entre les musées de Milan, du South Kensington, de Madrid et la villa de Castellazzo[1]; il est bien en tout cas dans le style de l'inégal et souvent ennuyeux Agostino Busti, dit le Bambaja.

Enfin, quelques bustes, dont l'un (en bronze) est un bon portrait du personnage inconnu (quelquefois mais sans raison dénommé Trivulce) dont le comte Camondo a légué au Louvre l'effigie de

1. Voir le récent travail de M. Gustave Clausse sur les tombeaux de Gaston de Foix et la famille Birago par Agostino Busti. Paris, H. Laurens, 1912, in-4°.

marbre, — un bronze du portrait bien connu de Michel-Ange, dont la tête est ici, par l'effet de sa monture, plus inclinée que dans les autres exemplaires, — mériteraient de nous arrêter dans cette galerie du premier étage où Mme André s'était plu à ordonner le sanctuaire des maîtres de la Renaissance italienne.

Signalons encore un joli bas-relief du *Christ à la colonne*, dans le style de Jacopo Sansovino, — une réplique de la mystérieuse *Femme aux yeux baissés* que l'on s'accorde aujourd'hui à attribuer à Francesco Laurana, et, au centre de la salle, un grand groupe en marbre, *L'Amour et Psyché*. La composition, par son naturalisme et l'enlacement combiné, avec une gaucherie très appliquée et compliquée, des visages, des mains, des bras et même des pieds, est assez « amusante », mais l'exécution en est plate et morne. On sent ici l'influence germanique prochaine et desséchante, et l'on pense, mais pour la regretter, à l'*Ève* de Rizzo, si savoureuse en sa robustesse mi-vénitienne, mi-allemande, et qui donne si bien l'impression d'une arrière-petite-fille de l'*Ève* de Bamberg, émigrée au pays et au palais des Doges.



(Cliché J. E. Bulloz.)

LA MADONE AVEC L'ENFANT
HAUT-RELIEF EN PIERRE POLYCHROMÉE ET DORÉE
URBINO, XVe SIÈCLE.

Dans les pièces voisines, consacrées surtout aux peintres, quelques sculptures ont été placées. D'abord un tombeau, imité des sarcophages étrusques, avec le gisant accoudé, qui ne prétend pas au chef-

d'œuvre, mais qui est un document curieux par la signature : « *Petrus Bartoldus civis Farentinus faciebat* ». Plus loin, deux petits chevaux de bronze, tout à fait donatellesques et qu'il faudrait rapprocher du célèbre cheval en bronze doré (exposé dans la grande galerie du rez-de-chaussée) où l'on avait cru — fort abusivement sans doute — reconnaître une épreuve d'un modele de Léonard de Vinci pour la fameuse statue équestre de Milan. J'ai déjà signalé le charmant petit buste d'enfant en terre cuite de Desiderio.

Enfin, dans les salons du rez-de-chaussée où va nous ramener l'étude des sculptures françaises, qui sont pour l'histoire de notre école d'une importance bien supérieure encore, la collection des petits bronzes italiens, dont nous avons signalé la qualité exceptionnelle, sera d'un grand attrait pour les amateurs. Çà et là, enfin, quelques bustes vénitiens ou des bibelots curieux, comme cette statuette en terre cuite dorée, qu'accompagne un autographe de Rossini, signé du « 2 avril 1866, Paris » : « Il me plait de déclarer que cette adorable statuette en terre cuite, qui fait partie de la collection de mon ami Castellani, ne chante pas ma cavatine *di tanti palpiti* qui fit le bonheur des Vénitiens en 1813. Elle fredonne une chansonnette du célèbre compositeur Landrone qui naquit à Padoue en 1500. Cela veut dire, Dieu merci, qu'elle ne chante pas la séduisante musique de l'avenir. » Nous savions que l'auteur du *Barbier* n'aimait pas la musique de Wagner; voici de ses antipathies un nouveau témoignage amusant à recueillir.



LE TRIOMPHE DE GALATÉE, BAS-RELIEF EN TERRE CUITE PAR CLODION

II

XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES



Cliché J. E. Bulloz

BUSTE D'UNE ACTRICE
TERRE CUITE, PAR J.-B. LEMOYNE

Si l'on en excepte l'honnête petite *Vierge* que tailla dans la pierre un de nos bons imagiers du XVe siècle, et qui, effarouchée par les chefs-d'œuvre profanes des contemporains de Boucher et de Frago, s'est réfugiée, presque cachée, au premier étage, parmi ses sœurs, les *Madones* italiennes du *quattrocento*, tous les sculpteurs français sont installés au rez-de-chaussée de l'hôtel, — non dans une galerie spécialement aménagée pour eux, mais répartis dans les salons, mêlés à la vie des maîtres de céans, participant avec leurs amis les peintres, les menuisiers, les ébénistes, les tapissiers, au vivant décor dont ils sont à la fois les collaborateurs et les hôtes rajeunis. Meubles, tentures, tapisseries, ils peuvent autour d'eux tout reconnaître, et ceux qui ont élu domicile dans la rotonde ont la joie d'y admirer les portes à deux vantaux et la grande glace de bois sculpté et doré que le marchand Montvallat acquit, il y a une trentaine d'années, parmi les dépouilles d'un hôtel de la rue du Bac rendu fameux par les décorations que Voltaire appelait les « imper-

tinentes magnificences » de Jacques Samuel Bernard, surintendant de la maison de la reine, qui devait tristement finir, vingt ans plus tard, dans une scandaleuse banqueroute.

Sera-t-il jamais possible d'introduire dans nos musées cette cohabitation souhaitable et désirée, de restituer des « ensembles » où peintres, tapissiers, céramistes et sculpteurs voisineraient pour leur mutuel avantage? Les locaux du Louvre s'y prêtent peu, hélas! Quelques tentatives ont pourtant été faites. La dernière, la plus discrète, dans une toute petite salle, — entre le « mobilier » et les « dessins », — où l'on a groupé les portraits de Mme Favart et du maréchal de Saxe; mais un marchand de photographies y est venu aussitôt installer ses comptoirs et l'effet espéré a été irrémédiablement compromis..... Et des raisons d'État s'opposent, paraît-il, à ce qu'il soit déménagé dans la salle voisine, plus spacieuse pourtant!... Mais revenons aux sculptures du Musée Jacquemart-André.

La série française n'y commence qu'au XVIe siècle — et encore ne compte-t-elle, à vrai dire, que deux morceaux de cette époque, puisque le buste de Coysevox que l'on pourrait être tenté d'y classer est daté de 1711.

Le premier de ces morceaux est un buste d'Henri IV, par Barthélemy Tremblay, effigie posthume de l'invincible monarque

Par qui l'univers a tremblé
Et qui revit, malgré la Parque,
En cet ouvrage de Tremblay.

C'est un portrait officiel, où les traits physionomiques sont légèrement atténués et qui reste pourtant très expressif. Le Béarnais était un bon modèle et, sans même aller jusqu'au bout de sa ressemblance, les portraitistes y trouvaient aisément leur affaire. Pascal leur a bien enseigné, à sa manière, qu'ils doivent puiser en eux-mêmes la véritable originalité, puisque « plus on est original plus on trouve qu'il y a d'hommes originaux ». Mais on aime mieux, tout de même, avoir à portraiturer Henri IV. Barthélemy Tremblay, qui avait épousé en 1596, à Saint-Pierre d'Avon près Fontainebleau, Madeleine du Breuil, la sœur du peintre Toussaint du Breuil, et qui devait exécuter un des bas-reliefs du socle de la statue du Pont-Neuf, connaissait bien, pour l'avoir vue souvent, la figure du Roi. L'Institut de France se trouve posséder aujourd'hui, dans ses

musées de Chantilly et du boulevard Haussmann, quelques documents essentiels de cette royale iconographie. Le buste de Tremblay est ici en bonne compagnie. Sans doute le roi a souri de ses lèvres de bronze, en voyant installer dans une des vitrines d'un salon voisin, avec des livres reliés à ses armes, l'admirable manuscrit des *Heures du Maréchal de Boucicaut* où, sur le feuillet de garde, il inscrivit de sa propre main, en 1603, la naissance d'un des bâtards qu'il eut de la marquise de Verneuil... Et l'on pense à ces billets savoureux et gaillards, d'un tour si vif, que, jusqu'à la fin de 1609, celle-ci reçut de son royal amant : « Mes chères amours..., j'ai reçu trois lettres de vous aujourd'hui, sans celle que j'espère recevoir encore devant que dormir. Croyez que c'est le seul temps où j'aie reçu du contentement, car, hors de votre présence et de vos nouvelles, je n'ai non plus de joie qu'il n'y a de salut hors l'Église. Soyez mardi sans faillir à Marcoussis et si vous pensiez que votre dînée fût à propos à Villeroy, je vous y ferais bonne chère et irais avec vous à Marcoussis et, vous prêtant la moitié de mon carrosse, le vôtre serait déchargé et en échange, au logis, vous me prêteriez la moitié de votre lit. Bonjour, l'âme à moi, je te baise un million de fois. » Et l'on voit, à relire ces lettres, le regard du roi s'animer d'un rayon plus vif.

En face de lui, Richelieu, de ses lèvres pincées, sourit d'un tout autre sourire — *un riso cotal amaro* — dans le buste en bronze de Jean Warin. Le modèle en plâtre en avait été commandé à la fin de la vie du cardinal. Les textes publiés par Courajod et de Boislisle établissent que les héritiers firent, sur ce plâtre, exécuter six épreuves en bronze, quatre par le fondeur Hubert Lesueur, deux par Henri Perlan, dont les paiements furent effectués aux mois de juin et d'octobre 1643. L'un des exemplaires (qui est perdu) avait été placé près du tombeau du cardinal à la Sorbonne ; un autre, à l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés, d'où il passa chez Lenoir, puis à la Bibliothèque Mazarine, qui le conserve ; on connaît les quatre autres : la famille de Chabrillan (héritière des d'Aiguillon-Richelieu) en possède une belle épreuve; une autre, de bonne qualité, figura dans la collection J. Doucet; l'Albertina de Vienne a acquis la cinquième, et voici la sixième. Warin, qui semble ici, comme dans la médaille de 1630 exposée dans une vitrine de la salle IV, un peu intimidé par son modèle, n'a pas apporté dans ce travail la liberté d'allure et la verve que l'on admire dans sa médaille de Tabarin, ni même le réalisme plus large et plus vivant de son buste de

Louis XIII; il y montre du moins ses qualités d'observateur précis, ses habiletés et tour de main de maître-graveur et ciseleur, affranchi du mauvais goût emphatique dont il avait eu quelque peine à se défaire.

C'est à lui que Louis XIV devait confier le soin d'exécuter la grande médaille commémorative de la venue en France du cavalier Bernin, et ce document, — œuvre d'un Flamand, d'abord romanisant, devenu français et retrouvant, au contact de l'esprit français la vertu d'un réalisme plus efficace et plus simple, consacré à la gloire du grand Italien dont le génie influença si profondément les maîtres du « grand siècle », — est comme un résumé symbolique de tout ce qui se passa sous Louis XIV dans la sculpture française.

Le Musée Jacquemart-André n'a recueilli qu'une seule œuvre des grands tailleurs de marbre qui travaillèrent pour le Grand Roi, et si intéressante soit-elle, on ne saurait la ranger au nombre des chefs-d'œuvre de son auteur, l'un des plus féconds et le plus génial sculpteur de notre XVIIe siècle, Antoine Coysevox. Sa signature avec la date 1711 se lit au revers de l'épaule gauche du buste, tandis qu'on distingue de l'autre côté les restes d'une inscription : « ... BRIEL. ARCHITECTE ». Un mémoire de M. Paul Vitry inséré dans les *Mélanges Lemonnier* a établi qu'il s'agit de Jacques Gabriel, mort en 1686. Au détail du costume, on pouvait déjà reconnaître un artiste ou un homme de lettres; une simple chemise (boutonnée, il est vrai, alors que nos sculpteurs l'ouvraient plus habituellement sur la poitrine pour exprimer sans doute le laisser-aller du travail d'atelier et le feu de l'inspiration) recouvre le torse, mais un grand manteau l'enveloppe et l'ennoblit d'une ample draperie et les boucles de la solennelle perruque retombent sur les épaules. Si attentif que soit le dessin de la bouche, que Coysevox essaya évidemment de restituer d'après des documents authentiques, on sent que le sculpteur n'est pas, ici, soutenu et excité par la présence réelle de la nature et de la vie. Il y avait cinq lustres que Jacques Gabriel était mort, quand on commanda ce marbre au maître, qui, malgré ses soixante et onze ans bien sonnés, venait de prouver, par l'admirable buste d'Antoine Coypel et par la délicieuse statue de la duchesse de Bourgogne, qu'il n'avait rien perdu de sa flamme et de son génie.

Jacques Gabriel, qui construisit le pont Royal, n'avait joué qu'un rôle assez effacé dans l'histoire de l'architecture au XVIIe siècle; il avait eu du moins le privilège d'entrer par son mariage dans une illustre lignée d'architectes, sa femme, Marie Delisle, étant la propre

nièce de François Mansart et la cousine de Jules-Hardouin Mansart. Son fils devait pousser plus haut la fortune et la gloire de la famille. Nous avons ici son buste, œuvre brillante de Jean-Louis Lemoyne.



Cliché J. E. Bulloz

BUSTE DE L'ARCHITECTE JACQUES GABRIEL

MARBRE, PAR JEAN-LOUIS LEMOYNE

Le marbre est daté de 1736. Gabriel vient d'être nommé en 1734 premier architecte du Roi ; il est chevalier de Saint-Michel depuis quelques années et directeur de l'Académie d'architecture depuis quelques mois à peine. L'habit brodé, le jabot chiffonné, le grand cordon qui fait sur la draperie du manteau bouffant des plis et des

remous avantageux, contribuent à donner à ce vivant et expressif portrait, où tout est froufroutant, remuant et « en l'air », une nuance encore très rococo. Il porte la grande perruque que les gens de son âge (il avait près de soixante-dix ans) ont conservée jusqu'à la fin de leur vie, malgré la mode changeante; il redresse fièrement la tête, non sans un peu d'impertinence et paraît fort pénétré de son mérite et de son importance. Le mérite n'était pas contestable, d'ailleurs; l'architecte de l'hôtel Biron, qui venait d'être achevé en même temps que le buste, avait le droit d'être content de son œuvre, et M. Rodin ne manquera de s'arrêter devant cette effigie avec autant de reconnaissance que d'admiration.

C'est vers la même époque, quelques années plus tôt sans doute, qu'un jeune sculpteur, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, exécutait avec une intelligence supérieure de la ressemblance intime, une souplesse de modelé et une fermeté de dessin également remarquables, le portrait de son patron, l'excellent Nicolas Vleughels, directeur de l'Académie. Quand on a feuilleté la correspondance du brave homme, goûté son bon sens un peu traînant, sa bonhomie souriante et un peu lourde, on le voit revivre dans ce marbre. Le chiffonnement de la chemise largement ouverte sur la robuste encolure et du ruban de l'ordre qui pend à la boutonnière de l'habit négligemment déboutonné est conforme à la mode du temps et à cette iconographie des artistes dont j'ai rappelé tout à l'heure les conventions. Mais comme la physionomie est loyalement étudiée, depuis le dessin des lèvres épaisses et du menton volontaire jusqu'au regard embusqué sous les sourcils broussailleux! Tout y est, jusqu'à la verrue, — que les théoriciens de l'Institut impérial proscriront au nom du beau éternel comme une insulte à la dignité humaine; — rien n'est mesquin dans la facture, ni inutilement anecdotique dans l'observation. On comprend, à voir un pareil morceau, la haute estime que Vleughels professait pour le jeune René-Michel Slodtz, que ses contemporains devaient surnommer Michel-Ange et pour qui son patron demandait à M. d'Antin la commande d'une copie d'un « beau Christ de Michel-Ange qui est debout et tient sa croix » : on a reconnu le *Christ* de la Minerva. « Il a envie de bien faire », écrivait Vleughels le 20 juillet 1730, et plus tard, le 24 janvier 1732 : « Celui ci a du génie pour son métier; il a besoin de travailler pour se perfectionner, et, pour se perfectionner, il prend de la peine... »

Cinq ans plus tard, l'élève consacrait à la mémoire de son



BUSTE DU PEINTRE NICOLAS VLEUGHELS
MARBRE, PAR R.-M. SLODTZ
(Musée Jacquemart-André, Paris.)

Héliotypie Léon Marotte

patron, enterré à Saint-Louis-des-Français, une épitaphe et un médaillon funéraire, « monument d'amitié mutuelle » : « REGII ORDINIS S. MICHAËLIS EQUITI TORQUATO, VITAE INTEGRITATE MORUMQUE SUAVITATE INSIGNI », mais qui ne vaut pas, tant sans faut, le buste sculpté *ad virum*. — Si l'on se rappelle que les admirables boiseries de la chapelle de Chaalis (aujourd'hui transportées dans une petite église du voisinage et qu'on devrait bien restituer à leur légitime propriétaire) étaient sorties de l'atelier des Slodtz, on approuvera deux fois la présence de ce beau buste dans la collection de Mme André.

Quelques semaines après avoir rendu à Slodtz le témoignage que je viens de rapporter, en même temps qu'il exprimait à Mgr d'Antin une grande tristesse d'une attaque de goutte que celui-ci avait eu à subir, y prenant « toute la part qu'un serviteur fidèle doit en ressentir » et priant Dieu « de tout son cœur » pour la guérison de « Sa Grandeur », — le bon Vleughels notait qu'il est « sorti de l'Académie beaucoup d'habile jeunesse comme Natoire, Bouchardon qui est excellent, et Adam », et le nom de Bouchardon revient souvent encore dans la correspondance, où, depuis 1724, on le rencontrait fréquemment. Ses dessins, notamment, étaient mentionnés pour leur « belle manière ; il y a peu de sculpteurs qui s'en acquittent comme lui », et l'on sait assez, si l'on a feuilleté les dessins de Bouchardon au Louvre, que le témoignage est justifié. D'Antin craignait que le jeune sculpteur, sur lequel on fondait de grandes espérances, ne fût, comme tant d'autres, tenté d'aller chercher fortune hors de France. Vleughels protestait qu'il avait fait tout ce qu'il avait pu pour le détourner de s'attarder à Rome : « Il n'y a qu'une seule manière pour y réussir, qui est de lui faire entendre qu'il gagnera plus à Paris; il a cependant une grande réputation icy..., il aime le gain : tout le monde l'aime!... » et d'Antin insistait : « Dites-lui de ma part qu'il s'en revienne, que j'aurai soin de lui et que je lui garde de belle et bonne besogne. Vous direz la même chose à M. Adam, car il serait triste d'élever des sujets pour les pays étrangers et, dans le fond, il n'y a de fortune à faire pour eux, qu'en France. »

Bouchardon se décida à quitter Rome ; il partit le 4 septembre 1732 et, par une faveur insigne, fut aussitôt logé au Louvre. Dès l'année suivante, il recevait d'importantes commandes (la statue de Louis XIV pour Notre-Dame, une série de statues pour Saint-Sulpice), et c'est en 1736 qu'il exécutait et signait « EDMUNDUS BOUCHARDON,

SCULPTOR REGIUS FACIEBAT. A. D. 1736 » le buste de Charles-Frédéric de la Tour du Pin, marquis de Gouvernet, sénéchal de Valentinois, gouverneur de Montbéliard (1694-1775). Le marbre « sans draperie, traité dans le goût de l'antique », exposé au Salon de 1738, est aujourd'hui en possession de M. le comte de Chabrillant (M. A. Roserot l'a reproduit dans son excellente monographie de *Bouchardon*[1]). « Il n'est point habillé », écrivait Caylus, « et le sentiment de la chair, joint à la plus grande simplicité, rend ce portrait infiniment recommandable. » On ne saurait mieux dire. A cette date, l'œuvre prend l'importance d'une sorte de manifeste contre les chiffonnements et les rocailles encore à la mode; largement et sobrement traitée, modelée avec une fermeté sans sécheresse, tous les accents physionomiques (le front accidenté et vivant, le dessin des sourcils, la bouche et le menton impérieux) marqués avec intelligence et décision, elle est bien digne du sculpteur qui s'était signalé dès ses débuts à Rome, par l'admirable étude d'après le *Faune* antique que le Louvre a recueillie. La terre cuite de la collection André, exécutée sans doute avant le marbre, qu'elle n'égale pas, est donc un document du plus grand prix.

Et l'on peut dire que, dans la série des sculpteurs français du Musée Jacquemart-André, tout a son intérêt, sa signification, que presque rien n'est négligeable. Une terre cuite de Guillaume II Coustou, *Le Dieu Pan enseignant à jouer de la flûte à Apollon*, qui figura au Salon de 1745 et qui est aussi une œuvre de jeunesse, annonce déjà, dans son élégance un peu molle, le style des figures du *Tombeau du Dauphin* (fils de Louis XV et père de Louis XVI *et de Marie-Josèphe de Saxe*, qui fut la grande œuvre de ses dernières années.

C'est aussi une œuvre de jeunesse — et très curieuse à ce titre — que le buste d'un homme inconnu, terre cuite patinée en bronze, au revers duquel on lit : « faite par son amy Caffieri le jeune, an 1746 ». L'auteur, Jean-Jacques, n'a alors que vingt et un ans, étant né rue des Canettes, le 30 avril 1725; il vient à peine de quitter l'atelier de son père pour entrer chez Lemoyne et il n'obtiendra que dans deux ans son premier prix de sculpture. Ce portrait est une étude sincère, appliquée, un peu timide, mais très expressive; un bout de draperie chiffonnée sur la poitrine découvre l'encolure nue; le sourire de la bouche accompagne et complète le regard bienveil-

1. Paris, 1910, in-4°, pl. VIII.

lant et un peu soucieux, et toutes les indications du modelé, serré, attentif et précis, contribuent à l'intimité d'une ressemblance individuelle que l'on sent véridique et qui inspire confiance.

Le maître de ce débutant qui devait faire une si belle carrière, Jean-Baptiste Lemoyne, était alors dans tout l'éclat d'un talent universellement prisé. Son premier portrait de Louis XV — dont il devait rester le sculpteur préféré et à la gloire de qui il devait consacrer tant de monuments — celui qu'avait commandé la ville de Bordeaux, était déjà en place. Professeur à l'Académie, il compta parmi ses élèves Pigalle, Falconet et Pajou, qui sont tous représentés ici par des œuvres importantes. Lui-même y occupe une place d'honneur. Trois bustes de femmes inconnues et deux bustes d'hommes portent sa signature ou peuvent lui être attribués. Le portrait de femme en marbre, où se lit avec le nom de l'auteur la date de 1779 et qui est par conséquent l'œuvre de son extrême vieillesse, est encore d'une grâce séduisante et bien persuasive. Mme André l'aimait d'une affection très particulière et tenait beaucoup à y reconnaître Mme de Polignac elle-même, l'amie de Marie-Antoinette (dont un petit buste, presque contemporain de son mariage, étonnant de vérité, sincèrement, presque durement observé, se voit un peu plus loin). Il n'a pas paru que la ressemblance fût assez suffisamment établie pour maintenir au catalogue ce nom historique et évocateur, encore que, dans le caractère de la figure ronde, gracieuse et poupine, « quelque chose » rappelle le portrait de Mme Vigée-Lebrun. L'arrangement de la haute coiffure surmontée de trois roses piquées dans l'épaisseur des cheveux est charmant. Les deux autres bustes féminins représentent l'un une dame gracieusement coiffée d'un voile négligemment jeté, petite cousine de la *Veuve* de Greuze : simple attribution ; l'autre une « actrice », en tout cas une jeune femme au minois chiffonné et qui pourrait jouer les soubrettes de Marivaux, tout à fait selon l'esprit d'un temps où le *Mercure de France* et les poètes qui travaillaient pour les graveurs multipliaient les quatrains dans le style de celui-ci, imprimé sur le piédouche du buste :

En lui formant un cœur sensible et tendre,
Le ciel y réunit l'esprit et la beauté.
Qui veut garder sa liberté
Ne doit ni la voir ni l'entendre.

Des bustes d'hommes, le plus intéressant est celui, en marbre, du

chancelier Maupeou le père (qui ne fut chancelier qu'un seul jour), exposé au Salon de 1769 et portant au revers l'inscription : « René Charles de Maupeou, chancelier de France. J. B. Lemoyne fecit 1768. Gabriel de Saint-Aubin l'a dessiné en marge de son livret du Salon et Diderot l'a mentionné : « Il y a de Lemoyne un buste en marbre du chancelier de Maupeou le père. Le chancelier est beau, c'est de la chair; arrachez-moi de dessus ses épaules ce vêtement barbare et gothique, et j'admire et je me tais. » Cette protestation contre la draperie *barbare* et *gothique* — si modérée pourtant et relativement sobre — est significative; nous avons là le Diderot déjà retourné contre Boucher, qu'il rappelait au respect du « grand goût sévère et antique ». La réaction « classique » est commencée : le style Louis XVI est né avant que Louis XV n'ait disparu de la scène. Le modèle avait quatre-vingts ans bien sonnés, quand il posa pour ce buste. On ne le dirait pas à voir son visage encore si ferme d'allure, de forme et d'expression.

M. Bertaux a reconnu dans l'autre buste, dont le nez a été malheureusement restauré, le marquis de Marigny, le frérot de la Pompadour, qui remplit si bien et avec tant d'intelligence et de tact les difficiles fonctions de directeur des Bâtiments. L'identification est vraisemblable. On ne sait malheureusement rien de l'histoire de ce buste, mentionné par Dandré Bardon dans l'*Eloge historique de Lemoyne*, et que M. Édouard André avait acquis en 1888 d'un marchand parisien. C'est bien le port de tête, le menton et le front du portrait de Tocqué.

Et voici une « rareté » : le portrait du prince Nicolas Repnine, ambassadeur de Russie à Varsovie, que Jean-Baptiste Defernex, un petit maître resté en marge du monde académique, signa en 1764 et dont le plâtre figura à l'Exposition de l'Académie de Saint-Luc. Il porte sur son armure, avec le grand cordon négligemment jeté, une croix suspendue à un large ruban et, brodée sur l'ample manteau doublé de fourrure qui enveloppe le torse, la plaque de Sainte-Anne. Le bon diplomate ne donne pas l'impression d'un esprit supérieur, mais il serre les lèvres et écarquille les yeux, comme pour se faire une figure plus redoutable et justifier la peau de lion qui pend sur son épaule et le déguise, de la façon la plus inattendue, en un Hercule très inoffensif, cuirassé et décoratif. Le chef-d'œuvre de Defernex reste encore le buste de Mme de Fondville de 1759, conservé au musée du Mans. Et voici, après l'acquisition du buste de Mme Favart par le musée du Louvre, un nouveau document intéres-

sant pour l'histoire, si mal connue, de ce sculpteur. Il était depuis deux ans professeur à l'Académie de Saint-Luc quand il exposa le plâtre de ce marbre.

On sait assez dans quelle condition Falconet fut appelé à Saint-Pétersbourg. « J'ai appris avec satisfaction », lui écrivait Marigny le 4 août 1766, « le choix que l'impératrice de Russie a fait de vous pour exécuter en bronze la statue équestre de Pierre le Grand. Je ne puis voir qu'avec beaucoup de plaisir cette préférence que les nations étrangères donnent actuellement aux artistes français, toutes les fois qu'il s'agit d'élever leurs monuments les plus durables et les plus magnifiques... », et il donnait l'ordre de faciliter au sculpteur les préparatifs de son départ, le dispensait même finalement de restituer, en dépit des réclamations de Cochin au nom de la caisse des Bâtiments, 3000 livres, qui lui avaient été allouées pour une figure de l'*Hiver*, commandée par le Roi, destinée au jardin botanique du Petit Trianon et que le prince Galitzin avait acquise pour l'impératrice de Russie. Le 23 février 1767, Falconet obtient des félicitations officielles pour « l'accueil distingué » qu'il avait reçu de l'impératrice et qu'il devait à son mérite autant qu'à « l'amour éclairé des arts qui caractérise cette princesse », et le 10 novembre 1769 une autre lettre le complimentait de « l'achèvement de la figure de Pierre le Grand ».



Cliché J. E. Bulloz

LA GLOIRE DE CATHERINE II
MARBRE, PAR FALCONET

En même temps que le monument de l'empereur, il devait en exécuter un à la gloire de Catherine, et il avait fait servir à l'un des projets proposés à cet effet cette figure de « la Gloire qui entoure d'une guirlande un médaillon » où, écrivait Diderot, « l'image de Catherine sera très bien placée ». Et voici, en effet, casque en tête et lauré, le profil impérieux de l'impératrice; la Gloire, un peu intimidée, semble-t-il, soutient le médaillon sur un socle de marbre où l'on devine que, allégorie complaisante, elle eût aussi bien posé une pendule, et, légèrement inclinée en avant, le sein nu, la jambe droite émergeant de la draperie flottante, elle le présente, enguirlandé de roses, à l'admiration des philosophes reconnaissants et prompts à l'enthousiasme. C'est une jolie figurine, « pensée » pour être réduite en biscuit de Sèvres plutôt que grandie aux proportions d'un marbre héroïque, et qui est ici traité dans la mesure convenable, avec tout l'esprit et la bonne grâce qui convenaient au sujet. La fin de son séjour en Russie réservait à Falconet beaucoup de déboires; le monument ne fut jamais exécuté.

Le nom de Pigalle est inscrit trois fois au catalogue du Musée Jacquemart-André. Tout ce que l'on peut dire de la *Petite fille aux tourterelles*, acquise en 1898 et sur laquelle je ne sais rien et n'ai rien trouvé, c'est qu'elle est bien, par son réalisme et ses intentions, dans le sentiment des œuvres de Pigalle, sans qu'on y sente pourtant la présence réelle du maître; elle prendrait place dans cette série d'études d'enfants nus auxquelles il s'adonna avec une ferveur de Primitif et qu'il reprit dans sa vieillesse avec une tendresse rajeunie.

L'autre morceau est d'importance plus grande, et c'est à bon droit qu'on y a reconnu, retrouvé, cette *Jeune Fille à l'épine* que l'on croyait perdue. M. de Mopinot, dans son *Éloge historique de Pigalle, célèbre sculpteur* (1786), raconte qu'à la fin de sa vie il se mit à sculpter une « statue représentant une jeune fille assise sur un tronc d'arbre et regardant avec satisfaction une épine qu'elle vient de retirer de son pied », et il ajoute que le maître avait fait poser une jeune personne gracieuse et bien faite — et, pour maintenir le corps de son modèle dans la même forme et le même embonpoint, il procédait à des pesées minutieuses et rationnait ou forçait la nourriture, à la demande... Quoi qu'il faille penser de l'anecdote, cette grande sœur du petit *Spinario* antique ne s'en est pas laissé imposer par la vénérable antiquité. Elle est bien de son temps, et son réalisme garde un accent très libre et très

moderne. Un peu usée et épidermée par une longue exposition en plein air, elle rappelle par certaines parties le groupe de *L'Amour et l'Amitié* qui subit des fortunes semblables, et c'est une précieuse trouvaille que cette identification de l'œuvre suprême du grand Pigalle, qui mourut sans avoir pu y mettre la dernière main. Mme André, quand elle l'acheta, guidée par un flair très sûr, de feu Leroi de Versailles (chez qui passèrent tant d'œuvres intéressantes), ne se doutait pas de l'importance de son coup de filet. De qui Leroi tenait-il ce marbre? Nous ne saurions le dire; — mais on peut en reconstituer, en partie du moins, l'histoire à la fin du XVIIIe siècle et au début du XIXe. Le prince de Condé l'avait acquise pour Chantilly de la veuve du sculpteur. En 1793, elle fut vendue avec le mobilier du château, et le citoyen Donjeux, devenu propriétaire du parc où elle était placée, la céda au gouvernement. Lenoir l'inscrivit sous le n° 493 de son Musée avec cette description : « Une statue en marbre blanc, représentant une nymphe assise dans l'attitude de retirer une épine de son pied, par Pigalle. Cette statue a été vendue au gouvernement par le citoyen Donjeux dont elle ornait le parc. » et le citoyen Donjeux touchait 1 500 francs pour cette statue et deux autres (une *Diane* attribuée à Jean Goujon et un *Neptune* de Puget



Cliché J.-E. Bulloz.

TIREUSE D'ÉPINE, STATUE EN MARBRE PAR J.-B. PIGALLE

qui ornait avant 1792 une pièce d'eau du château de Sceaux[1]. Joséphine la fit porter à la Malmaison en 1807, mais elle ne s'y trouvait déjà plus quand, en 1820, on alla l'y rechercher à la requête du duc de Bourbon, héritier des Condé. La voici, à jamais fixée dans un musée, qui, comme le Musée Condé, est légué à l'Institut de France[2] — et c'est une conclusion très morale de cette longue histoire.

Le troisième morceau est un buste, très franc d'allure et qui sent son loyal portraitiste, de *Gustave, prince royal de Suède* (futur Gustave III), signé et daté 1769. Provenance inconnue.



BUSTE DE PIRON
TERRE CUITE ATTRIBUÉE À PAJOU

Un joli buste de femme, enveloppée d'une ample draperie à l'antique, dont l'épaisse chevelure, souple et bouclée, retombe en une triple ondulation sur le cou nu, porte le nom de Pajou et la date 1785. Nous approchons de la crise du classicisme; mais la bouche, d'un dessin très vivant, et l'air du visage ont encore tout le charme du XVIII[e] siècle. Un buste de Piron, terre cuite sans signature, est attribué à Pajou et lui fait honneur, car c'est une forte et parlante effigie; la bouche gourmande et l'œil égrillard, la lèvre inférieure proéminente, le menton un peu lourd, tout est expressif dans ce portrait très français du Bourguignon salé; il ne le cède en rien au buste de Caffieri du musée de Dijon.

Houdon ne saurait manquer à une si belle réunion de portraitistes. Je ne dis rien d'un buste anonyme qui lui est attribué et que je crois contestable; mais, quand il ne serait pas signé

F. P. HOUDON et daté 1779, on n'hésiterait pas à reconnaître la main du maître dans le marbre de « la rotonde ». On connaît d'ailleurs le modèle comme l'auteur. Nous avons là le portrait du célèbre Louis-François Lefèvre de Caumartin, prévôt des marchands de Paris, qui figura au Salon de 1779 et dont l'hôpital de Lille possède une réplique.



Cliché J. E. Bulloz

BUSTE DE LEFÈVRE DE CAUMARTIN
PRÉVÔT DES MARCHANDS
MARBRE, PAR HOUDON

L'un et l'autre portent le grand cordon de Saint-Louis, mais le buste de Lille n'a pas la plaque sculptée sur l'habit et le manteau du marbre Jacquemart-André. De la bouche entr'ouverte au regard aigu dans le réseau irradié des petites rides convergentes, tous les détails de la facture concourent à mettre en évidence, avec cette précision nerveuse qui est la marque du grand artiste, les traits significatifs de la ressemblance. Les contemporains ont d'ailleurs témoigné de cette ressemblance, la « seule chose que l'on fût en droit d'exiger », disait l'auteur des *Mémoires secrets*. Houdon ne demandait pas à ses modèles d'être jolis garçons; et il n'avait pas écrit à la porte de son atelier, comme tel portraitiste à la mode : « ressemblance et beauté garanties ». La vérité d'abord, telle était sa devise. « Copiez, copiez juste! » disait-il à ses élèves; mais à ces « copies » il ajoutait la flamme de la vie intérieure.

Une délicieuse petite frise en terre cuite, de Clodion, maquette d'un grand bas-relief de pierre célébrant le triomphe de Galatée,

figurait au même Salon de 1779 où fut exposé le buste de Caumartin. La verve du maître des fringantes *Bacchanales* n'a jamais été plus pétillante, sa main plus légère et plus spirituelle. Autour de la déesse, couchée sur sa coquille flottante, les tritons soufflent dans leur conque ou lutinent des nymphes, les néréides prennent leurs ébats, et le clapotement des vagues soutient de son rythme les courbes des jolies nudités tour à tour potelées, fondantes et musclées. Le bas-relief est traité avec un esprit et un goût délicieux. Les figurines des premiers plans se détachent en saillies délicatement adaptées à l'échelle de la composition, puis elles vont s'amincissant graduellement jusqu'à n'être plus que de subtiles silhouettes, dessinées, indiquées dans la terre humide, d'un trait rapide et charmant d'ébauchoir. Encore quelques années et tous ces jolis petits Amours, chevauchant des dauphins, voletant dans le ciel ou brandissant des torches, seront impitoyablement proscrits au nom des éternels principes, du beau absolu, et des docteurs assommants et sublimes leur couperont le cou.

Une période d'austérité pédante et de sécheresse dogmatiquement raisonnée s'ouvrira dès lors pour la sculpture française et ceux mêmes qui avaient connu, aux belles années du XVIIIe siècle, la douceur de vivre et d'être libres en subiront, par crainte plus que par persuasion, l'influence. Qu'est-ce que l'art d'un Chinard, d'un Marin, d'un Vassé, dont nous trouvons ici des exemples, sinon un dosage inégal de l'ancien esprit du XVIIIe siècle avec les formules nouvelles? Selon que l'un ou l'autre élément domine, le charme opère encore ou disparaît. Pourtant, les bustes de Roland conservent encore leur charme efficace, mais un peu mélancolique, comme s'ils étaient conscients de tout ce qui va mourir, et des documents inattendus viennent, dans la dernière salle du musée où sont réunis les témoins de cette agonie de l'ancien régime, éveiller la curiosité et l'intérêt. Voici un buste daté de 1794 et signé de François Martin de Grenoble, élève de Pajou, qui s'était fait connaître, en 1785, au Salon de la Correspondance, par un buste de Linné et exploitait une spécialité des bustes de grands hommes. Il tenait cet « article » — et l'annonçait dans les journaux du temps — « en talc blanc, couleur de terre cuite ou bronzée », au choix des clients. Il signait du titre d'« élève de Pajou » les patriotiques réclames qu'il adressait aux ministres de la Révolution et méritait que Barère et Robespierre lui fissent attribuer, — « attendu qu'il s'était honoré à ne travailler qu'à des sujets civiques et n'avait recueilli de ses travaux qu'une indigence

vertueuse », — une somme de 300 livres, à titre d'encouragement et d'indemnité.

Une statuette de Mirabeau à la tribune, par Suzanne, — très vivante et très évocatrice par l'attitude de la tête rejetée en arrière, du torse agressif, de la main droite crispée et fermée dans un geste impérieux d'affirmation ou de menace, la gauche rejetée derrière le dos, — introduit très utilement le nom d'un sculpteur peu connu, élève de d'Huez, premier prix de sculpture en 1778, qui fut à Naples le compagnon de Louis David et, revenu de bonne heure à Paris, ne se fit plus connaître que par le don à l'Assemblée législative de trois statuettes de Voltaire, Rousseau et Mirabeau, dont la terre cuite du Musée Jacquemart-André permet d'apprécier la vivante vérité. On le suit jusqu'en 1802 et les titres de ses envois sont comme des résumés évocateurs de l'histoire contemporaine : *La Géométrie et la Théorie pratique divisant sur le globe terrestre la France en départements* — (mon Dieu! Prud'hon aurait tiré tout de même un charmant dessin de cette donnée saugrenue), — *La Liberté accompagnée de l'Union et de l'Egalité* (Salon de 1793), *La*



Cliché J.-E. Bulloz

MIRABEAU A LA TRIBUNE
STATUETTE EN TERRE CUITE
PAR F.-M. SUZANNE

République française (1795), *Le Général Bonaparte* (1799), *Annibal* (1802), buste en marbre pour la galerie des Consuls... Mais ici les temps nouveaux sont décidément accomplis, le XVIIIe siècle est bien mort..... Et l'art du XIXe siècle n'avait pas été admis dans les collections de M. et Mme André. — On n'y retrouvera, comme sculpture de cette époque, que le buste un peu froid de M. Édouard André en ses jeunes années, par Carpeaux (dont le marbre est au Louvre) ; — un bronze du même Édouard André à la fin de sa vie, virilement modelé par Mme Jacquemart-André elle-même, et l'élégante et impérieuse effigie de la maîtresse de la maison, en toilette de bal, par M. Denys Puech.



LA TAPISSERIE ET LE MOBILIER

PAR

M. LÉON DESHAIRS

CONSERVATEUR DE LA BIBLIOTHÈQUE
DE L'UNION CENTRALE DES ARTS DÉCORATIFS



Cliché J. E. Bulloz

LA VERTU ET LE PLAISIR, TAPISSERIE FRANÇAISE AU POINT
FIN DU XVIe SIÈCLE

LA TAPISSERIE ET LE MOBILIER

Un musée qui reste un hôtel de grand amateur d'art : voilà ce que nous devons au legs magnifique de Mme Édouard André. Tapis, tapisseries, meubles, appliques de bronze doré, tous les arts dits « décoratifs » s'unissent ici à la peinture et à la sculpture en un harmonieux concert. Les partisans de la division en séries technologiques n'y trouveront pas leur compte. Ceux qui pensent, au contraire, que les divers arts où s'exprime le goût d'une époque ont une éloquence plus persuasive quand ils sont rapprochés dans un musée comme ils l'étaient dans la vie, ceux-là se plairont au Musée Jacquemart-André. Dans les salles de la Renaissance, où les tapis d'Orient s'accordent si bien avec les coffres décorés de marqueteries, où les précieuses statuettes de bronze s'offrent à la lumière sur des tables sculptées, les fervents de l'art italien retrouveront Florence et Venise. Les lambris blanc et or et les gaies tentures du XVIIIe siècle tenteront plus d'un peintre. Mais, à moins de nous borner à commenter pas à pas l'excellent catalogue mis à la disposition des visiteurs dès le jour de l'inauguration, il nous faut, pour l'étude, classer

par techniques les œuvres si heureusement groupées par époques. Nous parlerons ici des tapisseries et des meubles.

* * *

Les plus anciennes tapisseries conservées au musée du boulevard Haussmann appartiennent au XVIe siècle. Il semble que M. et Mme André ne se soient intéressés, comme collectionneurs, à l'art de la haute lisse qu'à partir du moment où il se transforme sous l'influence de leur chère Italie. Mais, s'ils ont ainsi négligé volontairement bien des panneaux d'un beau caractère, ils ont fait, du moins, parmi les productions de la Renaissance, un choix qui leur fait honneur. Des trois tapisseries de cette époque tendues aux murs de leur hôtel, l'une, un *Portement de Croix* des environs de 1520, peut être mise au nombre des chefs-d'œuvre d'un art parvenu à son apogée ; l'autre, où un Flamand de la fin du XVIe siècle a interprété la fable de *Diane et Actéon*, forme un décor fort agréable ; la troisième — une grande tapisserie au point à sujet allégorique (reproduite en tête de cet article) — est une pièce d'exécution moins raffinée, mais intéressante et rare.

On est mal rensigné sur cette dernière. La fabrication des tapisseries au point, qui ne nécessite pas, comme la haute et la basse lisse, un métier organisé, échappe aux recherches des historiens. L'allégorie est obscure, comme bien des allégories. Une grande Fortune ailée et nue, vigoureusement dessinée, tient d'une main un calice et de l'autre un faisceau de cordes. Trois personnages, vêtus de loques, forment un groupe misérable à ses pieds, tandis que, dans un beau parc où un cygne glisse sur l'eau, des seigneurs et des dames, en élégants costumes du temps de Henri II, la regardent ou causent entre eux. La scène illustre sans doute le texte qu'un vieillard barbu, debout au milieu du panneau, présente à nos yeux sur un cartouche : « *Brevem virtutis laborem [voluptas] voluptatem pena eterna sequitur.* » (La vertu demande un court effort que la joie récompense ; le plaisir est suivi d'un éternel tourment.) Les chairs grises, les lumières jaunes trop différenciées des ombres dans les vêtements, quelques draperies d'un bleu profond, éclatent en taches peu cohérentes sur le fond de verdure. Mais, dans l'ensemble, l'œuvre est robuste. Les mains qui l'ont exécutée ont habilement alterné, en passant des fonds aux figures, deux points d'inégale grosseur. Enfin, deux groupes d'enfants nus qui se battent ou

jouent, et parmi lesquels l'artiste — soit pour étendre sa morale à toutes les races, soit plus simplement pour son plaisir — a placé un négrillon, forment sous le sujet principal une jolie frise. Les costumes, les armes d'un chevalier de l'ordre de Saint-Michel brodées dans la bordure, cette bordure même où des « grotesques » d'une riche fantaisie, dans le goût de Ducerceau, se détachent sur un fond rose, permettent de voir là un travail français.

Le travail du point, qui ne se prête guère aux contours souples et aux nuances, est rarement appliqué à des scènes de cette complexité et à des pièces de cette dimension. Quand on parle de tapisseries murales, c'est à la haute et à la basse lisse que l'on pense. Le *Portement de Croix* est une des œuvres les plus accomplies de cette technique : les fortes qualités de l'art bruxellois y brillent d'un suprême éclat ; les défauts qui le perdront n'y sont qu'en germe.

Voici d'abord quelques renseignements sur cette pièce magistrale : Avec une *Prière au jardin des Oliviers* dont on a perdu la trace et la *Crucifixion* que l'on a pu voir récemment à la vente Dollfus, puis à la galerie J. Seligmann[1], et qui se trouve aujourd'hui à New-York, dans la succession Pierpont-Morgan, elle faisait partie d'une suite de trois pièces, de même style et de même bordure, qui furent dispersées, ainsi que d'autres merveilles, à la vente du duc de Berwick et d'Albe, en avril 1877. On en connaît une réplique d'origine plus illustre encore. La collection royale de Madrid possède en effet, depuis le XVIe siècle, une *Passion* en quatre panneaux, qui orna, dit M. de Valencia, le pavillon de l'île des Faisans où fut signé, en 1659, le traité des Pyrénées. Deux de ces panneaux ont été tissés d'après les mêmes cartons que la *Prière au jardin des Oliviers* et le *Portement de Croix* des ducs d'Albe : ils ne s'en distinguent que par les bordures et par la suppression d'un arbre, à droite de ce dernier. Un des deux autres, au moins — la *Crucifixion* — est d'un style plus archaïque et plus flamand, soit que le mécène qui commanda cette suite y ait fait collaborer deux peintres de culture différente, soit que le tapissier ait, de lui-même, réuni, pour l'exécution d'une seule tenture, des cartons un peu inégaux en âge.

Quels rapports les deux premiers panneaux de la *Passion* de Madrid et celle des ducs d'Albe avaient-ils avec un retable peint entre 1515 et 1520 par Bernard van Orley pour la confrérie de la

1. *Description d'une série de tapisseries gothiques appartenant à M. J. Pierpont-Morgan, exposées au bénéfice de la Société des Amis du Louvre à la Galerie J. Seligmann... Octobre 1912*, in-8, n° XIII. [Notices par M. Seymour de Ricci.]

Sainte-Croix de l'église Sainte-Walburge de Furnes et sur lequel on voyait Jésus sortant de Jérusalem, la Crucifixion et la Descente de croix? Quels rapports avec une convention passée le 1er septembre 1520 entre Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas, et le célèbre tapissier Pierre de Pannemaker, pour l'exécution de deux pièces de l'*Histoire de la Passion*, en présence de Bernard van Orley qui la signa comme témoin? Il est difficile de le dire. Mais, bien qu'ils ne portent pas de marques — les marques ne furent obligatoires en Flandre qu'à partir de 1528, — le caractère du dessin, la perfection technique, tout porte à croire que ces panneaux sont bien des œuvres bruxelloises et que les cartons en avaient été peints aux environs de 1520 par Bernard van Orley[1].

Alors, en effet, les tapissiers de Bruxelles tiennent de beaucoup le premier rang et, — d'après une tradition que les recherches des historiens ont confirmée, — Bernard van Orley (né vers 1490, mort en 1542) est un de leurs plus féconds inspirateurs, souvent aussi le contrôleur de leurs travaux. C'est lui, dit-on depuis Félibien, qui surveilla dans l'atelier de Pierre van Aelst l'exécution des *Actes des Apôtres* d'après les cartons de Raphael qu'il avait connu à Rome. Son monogramme et la date 1524 se lisent sur quatre dessins du musée de Munich où l'on a reconnu des petits patrons pour la tenture *La Fondation de Rome*, conservée à Madrid. La partie centrale de son triptyque de Bruxelles, *Le Christ pleuré par les siens*, a été reproduite avec variantes dans un panneau de la collection de Berwick et d'Albe vendu par erreur comme tapisserie de Ferrare. Tout un groupe de pièces ou de tentures (dont la *Passion* des ducs d'Albe fait partie) présente avec ses peintures authentiques de telles analogies, — souvenirs de Rome et de Florence, recherche de style un peu lourde dans les types féminins, morceaux de bravoure, vie exubérante et violence des gestes, — qu'on n'hésite pas à lui en attribuer le dessin. « D'abord sa manière était gothique », dit Félibien : « mais, à force de voir des ouvrages de Raphael et de Jules Romain, il la changea... »

Que reste-t-il de « gothique » dans le *Portement de Croix* du Musée Jacquemart-André? C'est bien le thème traditionnel si souvent traité à la fin du Moyen âge dans les ateliers du Nord. Mais il l'est ici avec un esprit nouveau. Dans les *Passions* du xve siècle, indiffé-

1. C'est l'opinion de M. Friedlaender, qui a consacré à B. van Orley trois importants articles dans le *Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen*, t. XXX, 1909.

rent à l'unité d'action et de lieu, ignorant de la perspective, uniquement soucieux de dire beaucoup en peu d'espace, à la façon des enlumineurs de manuscrits qui lui servaient de modèles, le peintre de patrons pour tapisseries entassait les figures et juxtaposait sur le même plan plusieurs épisodes successifs. Ici les événements antérieurs



Cliché J. E. Bulloz

LE PORTEMENT DE CROIX. TAPISSERIE DE BRUXELLES
D'APRÈS BERNARD VAN ORLEY

sont reculés par la perspective, comme une ville dont le voyageur s'éloigne, tandis que par la pensée il s'y voit encore. Il faut un effort pour distinguer dans le lointain Jésus couronné d'épines au milieu d'une Jérusalem non plus gothique, mais romaine. Toute l'attention est retenue au premier plan par le cortège lamentable qui, sortant d'une porte de la ville pour se perdre sur les pentes du Golgotha, décrit une grande courbe au bas du panneau. Précédé des larrons

qui déjà disparaissent parmi les roches, Jésus tombe sous le poids de la croix, la main crispée sur une pierre. Du pied, de la corde ou de la hampe d'une hache, trois soldats le frappent avec une brutalité féroce, cependant que la Vierge en pleurs, entourée des Saintes Femmes et soutenue par saint Jean, tombe elle-même à genoux et d'instinct lui tend les bras.

Assurément les vieux Flamands touchaient par des moyens plus simples. Leur sobre pathétique ignorait cet art des contrastes. Ils n'eussent imaginé ni ce paysage étrange, aux plans et aux replis innombrables, ni cette Madeleine trop élégante dans sa douleur, ni ce soldat cuirassé à l'antique dont l'effort gonfle les muscles et fait saillir les veines. Ils n'eussent su ni simplifier ainsi le drame ni lier tant de gestes dans la même action. Ils n'ont pas été à l'école de l'Italie. Mais van Orley reste cependant de leur race par ce sentiment de la vie qu'il exprimera plus librement encore dans les *Belles Chasses de Maximilien* et qui, même dans une scène religieuse consacrée par la tradition, lui fait pousser jusqu'à la trivialité, jusqu'à la charge, l'observation de certains individus : les soldats grimaçants et édentés comme des vieillards de Jérôme Bosch, un sonneur de buccin qui semble échappé d'une taverne flamande un jour de joie populaire. Il a la conscience méticuleuse, et le tapissier complice a tissé une à une les rides et les verrues des bourreaux, compté les cheveux, modelé chaque goutte de sang et chaque larme. Comme eux, enfin, il aime les belles étoffes aux tons graves, il en dispose et en brise les plis avec complaisance et brode des noms sur leurs lisières : IHESUS... MATER CHRISTI.

Cependant le déclin est proche. La peinture nouvelle, avec ses nuances et ses perspectives lointaines, était moins favorable à une décoration plane que les compositions d'autrefois, en dépit de leurs gaucheries. Les successeurs de van Orley, par ambition de grand style, se plaisent dans la convention et l'emphase. En attendant le jour où Rubens infusera aux dieux païens un sang nouveau, les rêves d'une autre race égarent les honnêtes Flamands hors de la vie quotidienne où leurs aïeux puisaient leur force. Et d'autres causes conspirent encore contre l'industrie qui avait ennobli Bruxelles : la mauvaise administration espagnole, les persécutions religieuses appauvrissent le pays et troublent les ateliers. C'est à cette époque peu favorisée, à la fin du XVIe siècle, qu'un peintre et un tapissier inconnus ont interprété la fable de *Diane et Actéon*. Leur œuvre n'est pas sans mérite ; les tapissiers d'aujourd'hui y trouveraient un en-

seignement. Une douce lumière blonde rayonne des chairs comme du ciel et glisse en tremblant sur les feuillages, répandant sur tout le tissu une reposante unité. Les bordures, aussi délicates que les plus fins Beauvais du temps de Louis XVI, entourent la scène d'un cadre charmant : des chasseresses long-vêtues et des Amours montent au milieu des rameaux et des fleurs, selon la disposition renouvelée des « grotesques » antiques et mise à la mode par Raphaël. Mais toute cette délicatesse est bien anémique. Le dessin des grandes figures est d'une pauvreté qui ne soutient pas l'examen. Actéon est particulièrement insipide. La riche couleur flamande s'est affadie et morcelée : où sont les belles nappes rouges qui dans le *Portement de Croix* animent la pénombre d'une salle recueillie? Plus que des petits points épars : des cerises dans la verdure.

Tandis que la tapisserie se survivait à Bruxelles dans des œuvres estimables, mais indignes du passé, on sait quel brillant renouveau elle eut en France au XVII[e] siècle. Les tapisseries françaises de cette époque sont assez bien représentées au Louvre et au Garde-Meuble pour qu'on n'ait aucun regret de n'en pas trouver d'exemples au Musée Jacquemart-André. Aussi bien ses fondateurs ne s'étaient-ils pas proposé de former une collection de tapisseries, mais d'en réunir quelques types pour décorer leur hôtel. Ils ont eu l'art des « lacunes », sans lequel une collection ressemble à une gageure plus qu'à une œuvre de goût. On passe donc chez eux presque sans transition du XVI[e] siècle, dispensateur d'austères joies, au XVIII[e] où la vie est douce. Seuls deux ou trois meubles et un remarquable tapis de la Savonnerie, aux motifs d'échelle encore moyenne, qui porte la date 1663, représentent ici le temps du Grand Roi.

Et voici, dans les clairs salons du rez-de-chaussée, plusieurs types bien différents de tapisseries du temps de la Régence ou de Louis XV : deux œuvres des Gobelins (une pièce des *Indes* exécutée vers 1725 et les *Saisons* représentées par des figures allégoriques dans un cadre d'arabesques); une des plus belles tentures de Beauvais, les *Jeux Russiens* d'après Leprince ; enfin, une *Histoire d'Achille* tissée à Bruxelles dans l'atelier de Jean-François et Pierre van der Borcht, vers 1745.

Par une lettre de Cozette, où il se félicitait d'autre part — admirons cet éclectisme ! — d'avoir reproduit avec succès « deux têtes du Rimbran », on sait que les cartons originaux des *Saisons* appar-

tenaient à ce tapissier à la fin du XVIIIe siècle. En 1780 ou 1781, il fit de ces cartons, en entreprise particulière, une copie — différente des *Saisons* du Musée André par le cadre et le fond des alentours —, qui a passé en 1909 à la vente Polovtzov. L'auteur des modèles est inconnu. Sans doute faut-il dire plutôt « les auteurs », car c'était alors rarement le même homme qui peignait les figures, les animaux et les fleurs. Quand Claude Audran composa, à partir de 1699, les modèles des *Portières des Dieux*, il n'en peignit que les « alentours », c'est-à-dire la partie la plus importante, qui donnait à la tenture son caractère. Louis de Boulogne et Corneille collaborèrent avec lui pour les figures et probablement François Desportes pour les animaux. C'est à Claude Audran que l'on pense d'abord devant nos gracieuses *Saisons*, à ce maître charmant qui, plus encore que Bérain, avait, en compagnie de Gillot et d'Antoine Watteau, son élève, rendu joyeuse et légère la peinture décorative, pour égayer les dernières années du règne de Louis XIV et charmer les contemporains du Régent. Pourtant les *Portières des Dieux* sont d'un goût sensiblement antérieur, d'une élégance plus robuste. Leurs baldaquins reposent sur des colonnettes verticales. Dans les *Saisons*, les feuillages et les guirlandes forment des courbes contrastées et, oubliant leur couleur de bronze et leur rôle architectural, les cariatides rieuses se retournent gentiment pour regarder Bacchus ou Flore. Dans le salon dont elles réchauffent les blancs lambris, quatre portes et un dessus de glace proviennent de l'hôtel que Jacques-Samuel Bernard, surintendant de la maison de la Reine, et fils du grand banquier de Louis XIV, s'était fait construire rue du Bac vers 1735. Les cariatides du dessus de glace et celles des tapisseries sont bien de la même famille; elles ont respiré le même air.

Mais les arabesques n'ont qu'un temps. La peinture d'histoire veille et ne se laisse pas oublier. Les sept pièces de l'*Histoire d'Achille*, malgré des parties agréables, montrent jusqu'où un bon tapissier peut s'égarer vers 1745 en suivant servilement un peintre académique. Comme tout ce tumulte est froid! Comme ce ciel, cette mer, ces larges dalles, ce sol brun où l'on ne compte que deux ou trois bouquets de verdure sont vides! Les surfaces largement brossées conviennent peut être à la peinture, mais pas à un tissu dont toutes les parties doivent être riches. L'observation du ton local n'est pas ici un mérite; mieux vaudraient mille échanges de reflets entre le ciel et la terre pour baigner dans la même lumière tout le panneau.

Au contraire, les *Jeux Russiens* sont vraiment une fête de couleur. Tout « le tapage d'objets disparates » qu'on pouvait reprocher à Leprince, comme à son maître Boucher, dans leurs pastorales peintes, sert merveilleusement leurs interprètes les tapissiers. Trois des cartons de ces *Jeux* où les Russes ne sont guère plus russes que les Chinois de Boucher ne sont chinois, furent exposés au Salon de 1767. La suite, en six pièces, fut reproduite une douzaine de fois à Beauvais de 1769 à 1793. Elle est complète dans le musée de l'Archevèché d'Aix-en-Provence. Soyons reconnaissants à Mme André de nous permettre d'en voir à Paris trois panneaux, d'une parfaite fraîcheur, provenant d'un don royal[1].

* * *

Revenons maintenant sur nos pas et voyons, de salle en salle et d'âge en âge, quels plaisirs, quels renseignements et quels enseignements peuvent nous offrir les œuvres de menuiserie et d'ébénisterie groupées au Musée Jacquemart-André.

Dans les salles de la Renaissance, si nous regardons les meubles, ce n'est plus le goût italien modifiant la tradition flamande ou française, c'est l'Italie même que nous reconnaissons. Le nouveau musée est remarquablement riche en coffres, en sièges et en tables de Florence et de Venise. Et, quelques réserves que nous fassions sur les qualités de ces œuvres, si éloignées des habitudes françaises, mais qu'ennoblit souvent le reflet d'un grand art, nous nous félicitons d'en trouver ici des exemplaires nombreux et variés. Elles sont rares, en effet, dans nos collections publiques. Ni le Louvre, malgré le legs de Davillier, ni le musée de Cluny, ni le musée des Arts décoratifs, malgré le legs d'Émile Peyre, n'en permettent une étude bien approfondie.

Le mobilier italien est surtout un mobilier d'apparat. Les artisans du Moyen âge aimaient l'éclat des couleurs et rehaussaient de tons vifs le bois aussi bien que la pierre. Mais nulle part ils ne l'ont fait avec tant d'application et avec un tel luxe de moyens que chez nos voisins de la péninsule. « Il faut bien l'habiller un peu, ce plébéien, — écrivait Edmond Bonnaffé[2] dans un chapitre plein de

1. Ces trois panneaux, offerts par Louis XVI au chancelier du prince-évêque de Bâle en 1782, furent acquis par Édouard André avant 1870; ils avaient été, dit-on, retrouvés dans les caisses où ils dormaient roulés depuis le XVIIIe siècle.

2. *Le Meuble en France au XVIe siècle*, 1887, in-8, p. 17.

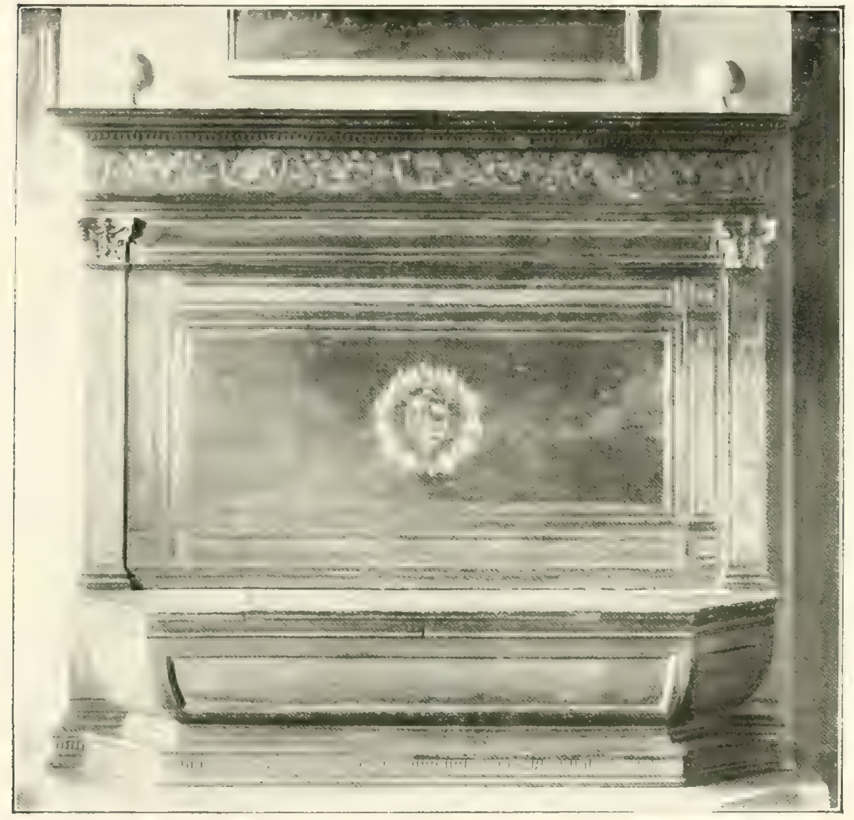
verve ; quelle mine ferait-il, sans toilette, parmi les marbres et les bronzes, les pièces d'orfèvrerie et les cristaux de roche, les verres de Venise, les jaspes et les porphyres ? » Et, en effet, sous le plafond à caissons qui couvre la grande salle de la Renaissance au Musée André, imaginerions-nous des meubles pauvres? — On incruste donc cadres et panneaux de marqueteries géométriques (*certosina*) ou pittoresques (*intarsia*), dont le temps a pu atténuer, mais non pas éteindre la polychromie première. Les coffres de mariage (*cassoni*) dissimulent leur construction sous une parure de reliefs plus ou moins saillants, en pâte moulée et rehaussée d'or. Parfois ces reliefs encadrent des peintures. D'autres fois on laisse au peintre le champ entier des panneaux, pour y développer des cortèges ou y évoquer de belles légendes. Ces coffres, enfin meubles essentiels en Italie, comme partout, au Moyen âge, se distinguent encore de leurs frères français par certaines recherches de construction. Tandis que, chez nous, leurs pieds robustes ne sont que le prolongement des montants, en Italie leur corps est étendu sur un socle orné de fortes moulures ou soutenu par des patins en forme de lions accroupis; le couvercle, très simple en France, devient ici un riche couronnement.

Nous ne nous arrêterons pas devant les *cassoni* peints : ils appartiennent à l'histoire de la peinture plus qu'à celle du mobilier et M. Lafenestre a dit ici même l'intérêt de leurs belles « histoires ».

Mais regardons les marqueteries qui toutes datent de la fin du XVe siècle ou du début du XVIe. Sur deux coffres de Venise, soutenus par des lions accroupis (n°s 821 et 999), la *certosina* ne forme que de discrets dessins sur les montants et les traverses où s'encadrent des rosaces ajourées ou des orbevoies à fleurs de lys : nous sommes dans un pays où, mêlée d'influences orientales, la décoration linéaire gothique s'est mieux acclimatée et a duré plus longtemps que dans le reste de l'Italie. Un banc à coffre et à haut dossier timbré des armes des Strozzi[1] s'orne de marqueteries sobres encore, mais plus pittoresques : aigles et bandelettes dans la frise, candélabres sur les pilastres, couronne autour des armoiries... Ce chef-d'œuvre florentin vaut surtout par les proportions, la franche saillie de la corniche, les profils fermes, le galbe heureux du coffre qui se dérobe aux heurts des talons. Son décor de marqueterie est un exemple d'ornementation bien entendue : celle qui s'efface devant

1. Publié par M. Bode : *Die Italienischen Hausmobel der Renaissance*, fig. 21 .

les lignes principales et donne seulement au meuble le caractère d'une œuvre soignée, aimée, d'un compagnon qu'on a voulu vêtu avec un luxe discret. Les mêmes qualités nous charment dans un coffre de Sienne ou de Florence (n° 918) où la *certosina* dessine des entrelacs sur le socle, tandis que, sur les panneaux — motif inspiré de l'art antique et qui modifié d'âge en âge reparaîtra dans tous les



Cliché J.-E. Bulloz

BANC FLORENTIN AUX ARMES DES STROZZI

styles issus du décor gréco-romain — deux grands rinceaux jaillissent d'un vase.

Cependant les habiles *intarsiatori* ne bornaient pas leur ambition à incruster dans le noyer des rinceaux et des couronnes. Marco de Vicence à Venise, Pietro da Vailate à Pavie, Fra Giovanni de Vérone, Fra Damiano de Bergame poussaient plus loin la hardiesse. Aux dorsaux des stalles d'église, ils peignaient, en bois de rapport, des paysages, des natures mortes dans des armoires entr'ouvertes,

voire des figures. Pantaléon de Marchis (frère peut-être de ce Jacopo de Marchis qui décora à la fin du XVe siècle les boiseries de la chapelle Saint Sébastien, à Saint-Pétrone de Bologne) était de leur famille et de leur temps. On lit sa signature — « *Hoc est de Marchis Pantaleonis opus* » — sur des stalles provenant d'une église bâtie par Bramante à Brianza, vers 1505, et conservée aujourd'hui au Kaiser Friedrich-Museum de Berlin[1]. Une partie des mêmes stalles a été acquise par Édouard André en 1887. C'est un précieux témoignage d'un art peu connu chez nous. Les accotoirs sont sculptés ; la *tarsia* développe ses rinceaux variés que becquètent quelques oiseaux sur les dossiers et sur les sièges ; mais sur le dossier, que divisent des pilastres portant un entablement, mille petites pièces de bois, adroitement juxtaposées, peignent des saints à mi-corps. C'est par de telles imitations trop littérales de la peinture, où elle perdait ses qualités propres de franchise, sans parvenir à égaler la souplesse de son modèle, que la marqueterie italienne finira par dégénérer.



Cliché J.-E. Bulloz

TABLE ITALIENNE
COMMENCEMENT DU XVIe SIÈCLE

La décoration en pâte moulée et dorée est d'un art moins raffiné, bien qu'au dire de Vasari, Donatello l'ait pratiquée dans sa jeunesse. Voyez ce coffre florentin (n° 921) dont les côtés ornés de rosaces, les trilobes abritant des angelots rappellent encore les lignes gothiques. Sur la face principale, des Vertus assises alternent avec les angelots

1. Les sculptures et les rinceaux en marqueterie en ont été publiés à Berlin, chez Grote (1884), en 25 planches gr. in-fol., précédés d'une notice de M. Bode.

porteurs d'armoiries. C'est un reflet affaibli de la sculpture du même temps. Les petits points qui sablent le fond et accusent les contours et les creux des plis pour faire mieux luire les reliefs ne parviennent pas à rendre aux formes la fermeté qu'elles ont perdue sous la main d'un praticien médiocre. Puis, la fragilité apparente de ce décor inquiète dans un meuble d'assez grandes dimensions, destiné à servir autant qu'à paraître et exposé aux heurts. Le procédé semble mieux convenir aux coffrets légers et aux boîtes. Et telle de ces boîtes



Cliché J. E. Bulloz.

TABLE ITALIENNE, FIN DU XV[e] SIÈCLE

rondes (n° 809), ornée sur le tour de sirènes et sur le couvercle de tiges courbées en volutes d'un doux rythme, est vraiment une œuvre charmante, d'autant plus qu'elle est sans prétention.

Ainsi, tandis qu'en France, depuis près de cent ans, les meubles devaient leur parure au travail des tailleurs de bois, en Italie, jusqu'aux premières années du XVI[e] siècle, c'est surtout à la peinture, aux marqueteries polychromes et à de faibles reliefs de pâte dorés qu'ils empruntent leur décor. Mais à ce moment les sculpteurs prennent leur revanche. Les meubles sans panneaux appellent d'abord leur fantaisie. Les sièges en X, issus du pliant antique, reçoivent pour amortissements des têtes d'animaux ou — s'ils sont

destinés à un cardinal — les symboles des Évangélistes (nº 922). Les pieds des tables octogones (nºs 716 et 823) affectent le galbe musclé d'une patte de fauve et se terminent par des griffes, selon une tradition qui remonte haut : à Rome, à la Grèce et même à l'Égypte. Rien de semblable alors chez nous. Une petite table carrée en noyer clair (nº 589) a pour support un balustre très orné. Le plateau d'une table oblongue (nº 1001) pose sur deux arcades à pilastres. Sur le



Cliché J. E. Bulloz.

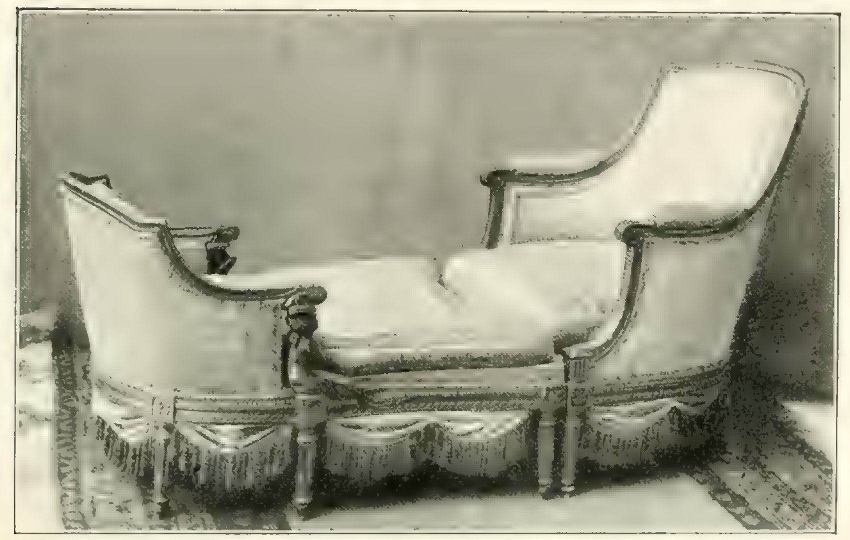
COMMODE PAR P. GARNIER, ÉPOQUE DE LOUIS XV

pied d'une grande et rare table de jardin en pierre d'Istrie (nº 840) Hercule étouffe des serpents... Bientôt les ornements antiques couvriront toutes les moulures ; sur toutes les surfaces gesticuleront des figures de forte saillie et tomberont d'épaisses guirlandes. Les escabeaux autrefois ornés de *certosina* (nº 826) se contournent et se surchargent (nº 827). Deux coffres ornés des armes des Alberti [1] dans des cartouches déchiquetés (nº 445) portent sur leurs flancs bombés

1. L'un d'eux a été publié par M. Bode qui le date des environs de 1520 (*Die italienischen Hausmöbel der Renaissance*, fig. 40).

des tritons et des naïades : le mobilier, en proie à la virtuosité des sculpteurs, s'achemine au style « baroque ».

Nous ne suivrons ni le progrès des influences italiennes dans le mobilier français du XVIe siècle, ni l'assimilation et la métamorphose des éléments exotiques dans celui du XVIIe. Nos meubles de ces deux époques, recherchés depuis longtemps par les collectionneurs, sont fort connus et plus abondants ailleurs qu'au Musée Jacquemart-André. Une table portée par des chimères dans le goût de



Cliché J. E. Bulloz.

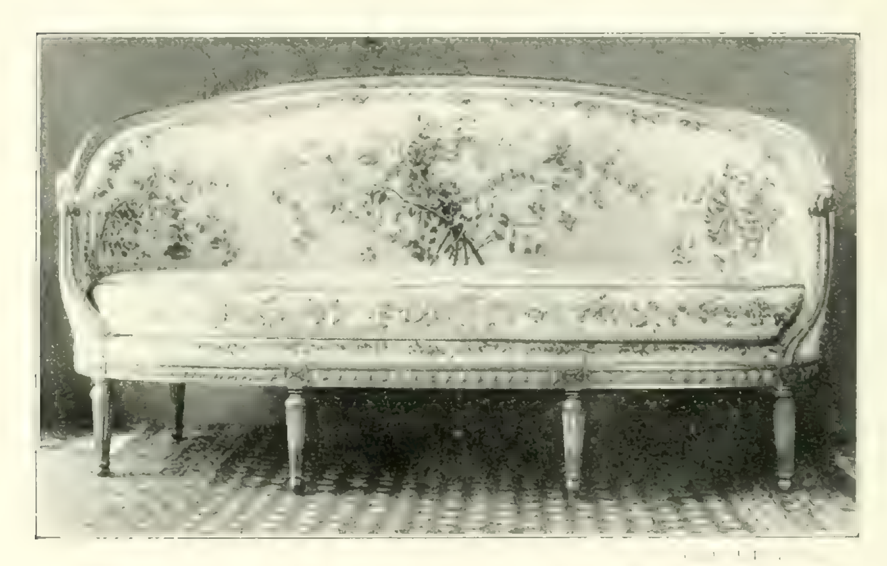
CHAISE LONGUE ATTRIBUÉE A JACOB

Ducerceau, un corps d'armoire bourguignon ou lyonnais, nous rappellent seulement ici que nos huchiers de la Renaissance empruntent à leurs émules italiens non leurs meubles mêmes, dont ils n'auraient eu que faire, mais des éléments de décor vulgarisés par les bas-reliefs, les gravures et les plaquettes : frontons et colonnes, cariatides, chimères, où renaissent l'architecture et le paganisme antiques.

Et nous voici revenus aux salons du XVIIIe siècle où j'ai déjà signalé en passant un exemple de la spirituelle menuiserie parisienne aux environs de 1735 : les portes et la glace de l'hôtel de Jacques-Samuel Bernard. Dans ce XVIIIe siècle qui porta si loin la recherche de la commodité et de l'agrément, quatre ou cinq métiers collaborent à la beauté de nos meubles : les ébénistes aidés des cise-

leurs : les menuisiers, secondés par les doreurs, les tisserands de soie et de velours ou les tapissiers de basse lisse.

L'ébénisterie, née en Italie vers la fin du XVI[e] siècle et issue de la marqueterie dont nous venons de suivre le développement, s'est acclimatée chez nous et est devenue toute française. Après les opulents cabinets d'ébène, d'écaille et de cuivre, elle produit maintenant des œuvres raffinées en bois de rose ou en imitation de laque — car la mode est à la Chine, — des meubles à l'échelle d'une société aimable et vive, sensible à la grâce plus qu'à la force. Le ciseleur



CANAPÉ PAR OTHON, RECOUVERT EN TAPISSERIE DE BEAUVAIS

vient en aide à l'ébéniste, et ses bronzes souples ne sont pas inutiles pour défendre les fragiles arêtes des pieds cambrés et protéger sous un brillant réseau la marqueterie des petites commodes ventrues.

Quoi de plus charmant dans ce genre qu'une petite commode des environs de 1740, signée « P. Garnier »[1] ? Les proportions et le galbe en sont exquis. Ses tiges et ses feuilles de bronze ne chevauchent pas les tiroirs comme elles le faisaient couramment alors, mais forment

1. Est-ce Pierre Garnier, reçu maître en 1742 ? Plusieurs ouvrages portant sa signature ont passé dans des ventes ou ont été recueillis par des musées. On en trouvera la liste dans l'excellent répertoire : *Les Artistes décorateurs du Bois*, publié par MM. Vial, Adrien Marcel et A. Girodie aux frais de la Bibliothèque d'art et d'archeologie, 1912, in-4°. Mais ceux que j'ai vus, une petite table de la collection Jones, au South Kensington, datée de 1759, un secrétaire en ébène et en laque noire du musée du Louvre, ont les caractères de la fin du règne de Louis XV.

deux étages de courbes aux harmonieux contrastes. Sur les côtés, deux masques de femmes couronnés de coquilles ont les fins méplats et les fossettes, l'esprit des masques de Watteau. Cette œuvre élégante



Cliché J.-E. Bulloz

ÉCRAN EN TAPISSERIE DE LA SAVONNERIE, ÉPOQUE DE LA RÉGENCE

est en dehors des salles ouvertes en public. Elle est restée dans la chambre de Mme André, au milieu de boiseries anciennes dans le goût d'Honoré Guibert, le grand menuisier contemporain de Gabriel, et en compagnie d'autres meubles de choix : une grande commode en laque façon de Chine marquée : *A la Toison d'or, 1731*; deux

petits guéridons à corps ovale et à tablette inférieure en forme de rognon, variantes d'un même modèle de la fin du règne de Louis XV, signés l'un « L. P. Dusautoy », l'autre « V. Petit »; une petite marquise signée « F. H. Jacob »; une pendule du temps de Louis XVI où trois Grâces en bronze doré portent un globe émaillé de vert. Mais dans les grands salons où ces jolies choses n'auraient pu, sans encombrement, trouver de place, l'ébénisterie du XVIII[e] siècle est aussi fort bien représentée : un bureau en laque façon de Chine, don de Louis XV à la ville de Langres, rappelle, en moins riche, le bureau dit « de Choiseul » conservé au Louvre; une commode en marqueterie de même style que deux encoignures datées de 1742 qui appartiennent au baron Edmond de Rothschild, porte une parure de bronze admirablement adaptée au chantournement de ses formes; une autre commode, signée « P. Roussel », oppose aux caprices de la rocaille les formes carrées et les bronzes graves qui, vers la fin du règne de Louis XV, représentaient le « goût grec ».

Quant aux menuisiers, leur chef-d'œuvre, au Musée André, est sans doute une chaise-longue anonyme en deux parties, provenant de la vente Lelong, et digne de Jacob en ses meilleurs jours, quand ses délicates sculptures n'étaient pas surabondantes. Mais nous devons encore à leur art maint siège bien proportionné, et décoré avec goût : marquises, canapés, fauteuils où les roseaux et les coquilles, puis les fins ornements renouvelés de l'antique forment, sous leur rehaut d'or, un cadre à souhait pour les tapisseries.

La suite des douze fauteuils des *Fables de la Fontaine*, d'après les dessins donnés par Oudry quand il dirigeait la manufacture de Beauvais, sont ici au complet, dans le grand salon. Ces compositions célèbres paraîtront lourdes et ternes à côté du meuble en Beauvais placé dans le salon des tapisseries de Leprince, un canapé et deux marquises de la plus élégante simplicité, signés par Othon vers la fin du règne de Louis XV. La tapisserie n'a pas de personnages : c'est, sur un fond crème, une opulente jonchée de fleurs, un décor de couleurs vivantes dont rien, dans aucune collection du XVIII[e] siècle, ne dépasse la fraîcheur et l'éclat. On voudrait saisir le nom de l'artiste qui a peint pour la Manufacture royale un modèle de tons si francs, et si bien approprié à la couverture d'un siège.

Un rare et délicieux écran de la Savonnerie montre dans un bois moderne un couple de comédiens italiens de la Régence, Pulcinella et Arlequine, au milieu d'arabesques dans le goût de Claude Audran. Les initiales DP, tissées dans la bordure, sont celles d'un membre

de la famille Du Pont, descendant direct du fondateur de la manufacture sous Henri IV; sans doute Bertrand-François, qui mourut en 1716.

Je n'ai pu signaler que les pièces capitales pour l'histoire du mobilier. Combien d'autres œuvres, — écrans, tapis de Hérat balançant leurs palmes, et toute une suite de tapis de la Savonnerie depuis 1663 jusqu'à la Restauration, soieries de Philippe de la Salle, appliques finement ciselées... — retiendront l'attention de ceux qui savent flâner et voir! Pour l'étude des « arts décoratifs » non moins que pour celle de la peinture et de la sculpture, le Musée Jacquemart-André apporte un complément inespéré à nos collections publiques.



TABLE DES GRAVURES

PLANCHES HORS TEXTE

GRAVURES DANS LE TEXTE

TABLE DES MATIÈRES

Paris. — Typ. PHILIPPE RENOUARD, 19, rue des Saints-Pères. — 52315.

BINDING SECT. JUN 18 1973

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

N
2050
J3M8

Le Musée Jacquemart-André